AMELIA PA VEL

IDEI ESTETICE ÎN EUROPA ŞI ARTA ROMÂNEASCĂ LA RĂSCRUCE DE VEAC

EDITURA
DACIA CLUJ
1972

CUVÎNT ÎNAINTE

Am încercat în lucrarea de faţă, pornind de la experienţa studiului artei româneşti din perioada 1895—1914, sâ relev cîteva probleme care, dincolo de dezvoltarea diferitelor genuri artistice, şi de tendinţe, caracterizează cultura artistica româneasca a epocii. M-am oprit în special asupra ideilor relevante pentru dialogul dintre artiştii şi criticii români, dialog dus în contextul tradiţiilor naţionale de gîndire estetica şi a conceptelor vehiculate de artişti şi gînditori din diferite ţări ale Europei, preocupaţi de probleme înrudite.

în mod deliberat, nu am ales metoda unei discuţii cro- noiogizate asupra creaţiei unor personalităţi sau a unor curente. in momentul de foţă, la un secol distanţă de începuturile mişcării moderne în artă, şi avînd la dispoziţie o foarte bogată bibliografie europeană care examinează istoria curentelor artistice moderne, am crezut utilă o contribuţie premergătoare unor asemenea cercetări la noi. Preocupată de caracterizarea unor trăsături care au marcat permanent dezvoltarea şi aspiraţiile artei româneşti moderne, cercetarea pe ca*e am întreprins-o s-a îndreptat spre noi modalităţi de sistematizare a problemelor de creaţie artistică, în jurul unor concepte şi idei polarizotoare de sensuri şi energii creatoare. Mi s-a părut că analiza unei serii de ,,indici“ — termeni, capabili de a subsuma conţinuturi artistice foarte diverse, a căror unificare scoate uneori în evidenţă elemente neaşteptate, cu o semnificaţie teoretică deosebită, ar corespunde interesului actual pentru metoda cercetării terminologice,

Socotind că problema cuvintelor-cheie, a termenilor uda- sificatori“ cu un rol atît de mare în ştiinţa contemporană, este cu certitudine, chiar dacă sub alte forme, o problemă la fel de importantă şi a ştiinţelor umaniste contemporane şi că deci ar putea avea o funcţie orientativă în studiul istoriei ideilor, mi-am propus să urmăresc destinul celor cîteva con- cepte-cheie care definesc personalitatea culturii artistice româneşti a începutului de veac.

O altă problemă care m-a preocupat, pentru intensitatea şi caracterul programatic al desfăşurării ei în perioada studiată, a fost problema raporturilor dintre ,,estetic“ şi ,,extra- estetic“. Acesta este motivul pentru care am acordat o atenţie specială mişcării Jugendstil-ului, pe care am vrut s-o prezint, nu ca o mişcare artistică între altele — ceea ce ar fi contrazis de altfel metoda de lucru propusă — ci ca pe una din experienţele principale, artistice şi social-filozofice în acelaşi timp, ale acestei epoci.

Am concentrat la maximum exemplificările pentru **a** păstra studiului caracterul stringent de propunere spre meditaţie şi reexaminare, într-o altă optică — mai teoretică — **a** unor momente din istoria artei noastre. Textele — prea numeroase

pentru a fi incluse aici fără riscul de a îngreuna expunerea
— care au stat la baza ei, vor fi publicate în lucrarea, în curs de apariţie: **Contribuţii româneşti la teoria artei.**

INTRODUCERE

Una din problemele cele mai complexe ale oricărei vieţi artistice stă in raporturile care pot fi stabilite între creaţia operelor şi viaţa ideilor care nasc din ele şi în jurul lor. Studiul acestui raport ne ajută să precizăm perspectivele şi liniile de dezvoltare ale creaţiei artistice; el ne indică potenţialul semnificaţiilor teoretice şi aruncă o lumină vie asupra diferitelor probleme de psihologia artei. Există culturi artistice în interiorul cărora dezvoltarea raporturilor între operă şi ,,idee“ s-a desfăşurat cu strălucire, dar nu fără conflicte; altele în care această dezvoltare e mai puţin vizibilă, şi altele iarăşi în care plenarul şi echilibrul a dat naştere unor realităţi estetice durabile, bogate în substanţă omenească.

în cultura românească modernă, adică în formele ei constituite începînd cu sfîrşitul secolului al XVIII-lea, aceste raporturi pot fi mai puţin privite ca o suită consecventă, cît surprinse ca expresie a cîtorva momente caracteristice. Ar putea fi considerate ca atare momente: perioada 1848 şi a Unirii;
perioada 1870—1875, adicâ momentul în care gîndirea critica exprima sinteza unei experienţe artistice îndeajuns de precizate; epoca secesiunilor (1890-1905); momentul accentului pus pe problemele legate de rolul valorii estetice în cultura (1908-1916).

Dacă încercăm să precizăm aria a ceea ce se numeşte viaţa ideilor în domeniul artei, ar trebui să menţionăm toate contribuţiile care alcătuiesc gîndirea estetică a unei culturi; estetica sistematică, cît şi critica sau gîndirea teoretică a artiştilor; mărturii, corespondenţe; şi nu mai puţin contribuţiile de filozofie a culturii. Clarificarea traseelor spirituale, punctele de concordanţă sau divergenţă între concepţiile asupra diferitelor categorii estetice, descoperirea ecourilor diferitelor teorii asupra creaţiei operelor fac să răsară noi puncte de înţelegere a operei de arta. Căci este adevărat că o pură istorie a ideilor estetice, aşa cum au practicat-o specialişti eminenţi la finele secolului trecut şi la începutul secolului nostru, adică în afara istoriei artelor, nu poate atinge, astăzi mai ales, ecouri răsunătoare. Pe de altă parte însă, este tot atît de adevărat că legătura între metodele pe care cele două domenii le presupun nu este întotdeauna uşor de făcut.

Cu toate greutăţile metodologice, deci, sensurile „dominante" ale unui moment dat din istoria artei unei ţări europene în raport cu dezvoltarea principalelor curente estetice din celelalte nu poate fi căutat decît în această legătură a* dîncă dintre creaţia operelor şi gîndirea teoretică. Căci nici o filiaţiune, fie că o numim influenţă,

proces de asimilare, imitaţie chiar, nu se exercită pe deplin şi în mod exclusiv de la un artist Ia altul pe calea limbajului şi a tehnicii, în afara dominanţelor teoretice înconjurătoare.

Această acţiune reciprocă este şi mai net vizibilă într-un moment realmente dominat de manifestul artistic. Problema originilor formaţiei teoretice, critice în chiar interiorul procesului de creaţie este unul din aspectele cele mai izbitoare ale artei moderne. Această funcţie teoretică se suprapune transformărilor spectaculoase ale limbajului formelor şi tocmai prin acest fapt provoacă o neîncetată circulaţie între prac- lică şi teorie. De aceea poate că s-a vorbit mereu, în legătură cu arta modernă, mai mult despre curente şi mai puţin despre stiluri, arta modernă fiind dominată de intervenţia acută a gmdirii teoretice în procesul de creaţie şi de o luciditate particulară care asigură artei un loc în istoria ideilor, ior termenul de ,.curent" aparţine acestei istorii. în viaţa artistică românească fenomenul este în mod special vizibil, pentru că în critica românească de artă a epocii, cuvîntul „■curent" capătă sensuri foarte largi şi un rol important; „Curentul nou", termen programatic adoptat de unii critici *, este indicele unui fenomen în jurul căruia se polarizează vaste zone ale vieţii spiritului şi chiar un mod de a trăi. Nu putem să nu avem mereu în evidenţă că discuţiile la care au luat parte gînditori şi artişti — este adevărat că aparţinmd mai ales domeniului beletristic - s-au desfăşurat la noi pe un teren mai întins decît cel al valorilor estetice perfect conturate. Din acest motiv, efectul exercitat de asemenea dezbateri asupra creaţiei n-a avut niciodată caracterul absolut ai poziţiilor categorice luate într-un sens sau altul de participanţii la discuţie, ci a căpătat, dimpotrivă, înfăţişări incerte, imprecise, putînd fi stabilite importante decalaje între apartenenţa şi adeziunea ideologică a autorului şi destinul ideologic ulterior al operei, determinat de semnificaţiile ei profunde. Şi chiar dacă în domeniul literar, astfel de apartenenţe declarate au putut avea uneori consecinţe decisive, in ceea ce priveşte arta plastică lucrurile n-au stat niciodată aşa. intr-adevăr, unii inovatori în materie de principii, afiliaţi mişcărilor secesioniste, de pildă Kimon Loghi, îpolit Strîmbu sau Nicolae Vermont, ultimul legat în anii de debut de unele grupări socialiste, produc opere marcate de academism, fără vigoare expresivă, dar purtînd totuşi ecoul înscrierii lor în zone de preocupare extraestetică. Apropiaţi de mişcarea literară rural ista a „Semănătorului" prin alegerea temelor, pictorii Camil Ressu şi Ion Theodorescu-Sion utilizează - fiecare în felul său — un limbaj formal total opus concepţiilor estetice ale mişcării. Exemplele pot fi înmulţite. Caracteristica aceasta a frontierelor t-miprecise a fost semnalată şi în arta franceză,

de Jean Crespelle[2]. Autorul vorbeşte judicios despre riscul şi imprudenţa delimitărilor prea categorice într-un domeniu prin esenţa labil, ca cel al vieţii artistice. Râmîne totuşi deschisa poarta riscului, semnalat de Gaetan Picon[3], de a se inslabiliza orice criteriu de valorizare şi constituire de ierarhii. Spiritul acestor dezbateri teoretice,

depăşind cadrul strici al esteticii fărăînsă a-l exclude, iar problemele esteticii evo- luînd doar în interiorul numeroaselor referinţe extraestetice, a jmprimat un caracter propriu artei româneşti din această epocă, independent de orice cercetări, este evidentă o preeminenţă a conţinutului spiritual, cu o netă dominanţă emoţională. Pretutindeni se simte în opera de artă prezenţa, fie şi ascunsă, a „literaturii", a „subiectului", cu toate că lucrul nu este 'întotdeauna mărturisit. Dar plecînd de la această prezenţă se ajunge la concluzia că o sincronizare perfectă a artei plastice cu mişcările moderniste din domeniul literaturii române, ce! puţin în forma cea mai absorbantă în epocă — simbolismul —, nu a existat decît în unele puncte de coincidenţă simptomatică, proprie evoluţiei culturii estetice în momentul dat. Trebuie adăugat faptul că şi în ceea ce priveşte momentele anterioare, care nu intră în aria problemei noastre - adică momentul 1848 şi momentul 1870-1875 - poate fi observat, deşi într-un context istoric diferit, rolul important al factorilor extraestetici în determinarea raporturilor operă- gîndire estetică. Corespondenţe strînse au legat arta şi viaţa socială în perioada 1848 şi a Unirii. Era, deci, firesc ca munca individuală, întocmai ca şi viaţa artistică în ansamblul ei, să nu poată avea un caracter izolat, exclusiv dependent de realizarea valorilor estetice. Firele care o leagă de gîndirea teoretică se înnoadă astfel în principal pe terenul filozofiei sociale. Aici se află centrul de probleme în jurul cărora se desfăşoară mărturiile artiştilor din epocă şi profesiunile lor de credinţă. Şi faptul stăruie în mod semnificativ în activitatea unor artişti, ca Theodor Aman, care, deşi a lucrat pînă într-o perioada ce depăşise cu mult idealurile de la 1848, a rămas fidel concepţiilor şi sentimentelor tinereţii sale.

în perioada 1870—1875, miezul problemelor estetice din domeniul artelor plastice se afla în alte sfere. Experienţele se desfăşoară pe un alt plan, mai apropiat de preocupările de limbaj. Interesul pentru problema valorii estetice în domeniu! literar provoacă discuţii bogate în substanţă şi în transferuri posibile şi în domeniul artei plastice. Trebuie totuşi adăugat faptul că, prin însăşi natura lor, aceste dezbateii teoretice, foarte întinse ca posibilităţi de aplicare, şi care însufleţeau ^îectiv mişcarea culturală românească în ansamblul ei, au căpătat, aplicate la arta plastică, un caracter mai precis ab^a ceva mai tîrziu, într-un moment cînd din nou viaţa orKstică se afla în confruntare cu diferite concepţii în probleme raporturilor dintre artă şi viaţa socială. Nu atît problema autonomiei valorii estetice este cea care a determinat în arta românească dezvoltarea unei conştiinte teoretice, cît problema rolului şi eficienţei artei. Chiar şi acţiunîle secesioniste, şi prin diversitatea vederilor politice ale partizanilor lor — conservatori şi socializanţi la un ioc —, şi prin poziţia teoretică şi iezeîe manifestelor şi ale altor scrieri legate de mişcare, depăşesc la

drept vorbind domeniul strict estetic şi cuprind probleme spirituale mai vaste, în primul rînd cele privind însuşi rolul creatorului de valori spirituale în societate. Destul de apropiat de spiritul secesiunilor Europei centrale, şi în speciei de cel al secesiunii vieneze, al cărei program a fost ■ot-îî de clar exprimat în primul număr al revistei **Ver Scscrom** de către directorul ei, Hermann Bahr'[5], importantul manifest ai mişcării secesonîste româneşti încearcă în primul rînd să influenţeze o regrupare a artiştilor, pentru a constitui o şcoală, o ,,gens artistica", opusă filistinilor de orice fel. „Arta sau a- facerile: iată problema secesiunii noastre; nu despre estetică e*ie vorba aici, ci de conflictul dintre două mentalităţi"[5].

Din acest punct de vedere, secesiunea artistică românească s-a autodefinit nu atît ca o etapă în evoluţia gustului — dovada o oferă faptul participării nedîferenţiate a unor artişti de nivel foarte deosebit —, ctt ca o acţiune socială şi cc tendinţa spre sinteza dintre universul artei şi universul, deja prestigios, al ştiinţei. Căci nu numai raporturi de or

din moroi determina opoziţia dintre artist şî societate, şi problema „izolării" lui în sensul boemei romantice, dar şi raporturi de ordin existenţial, născute din confruntarea cu aJt tip spiritual, învestit cu tot mai multa autoritate; omul de ştim- ţa. Ideea că victoria trebuie neapârat obţinută în cursa pentru prioritate în cucerirea adevărului a avut astfel un roî în arta româneasca, aşa cum a avut-o în toate mişcările artistice din epoca.

Problemelor puse de locul pe care artistul avea sâ-l deţină în societatea epocii şi celor legate de definirea poziţiilor artei în raport cu ştiinţa, ti se adaugă tot atît de decisive, pentru schimbările profunde din viata artistică de fa finele secolului trecut şi începutul secolului nostru, probleme ale unor noi raporturi între natură şi cultură. Acumularea operelor în muzee, sentimentul ascuţit al istoricităţii realităţii ta fe! co şi reacţia în faţa istorismului şi a eclectismului lipsit de ,,stii'" care decurge din istorism, apoi dezvoltarea şi uşurarea mijloacelor de difuzare a culturii au ajuns să interpună între om şi natură, între om şi semenul său, un inevitabil martor: cultura. De comportamentul manifestat faţă de acest martor: libertate, docilitate suplă sau supunere totală prezenţei tui a depins adeseori orientarea spirituală sau formală a unuia sau altuia dintre artişti. La noi, ca pretutindeni, doar că sub înfăţişări caracteristice legate de tradiţiile artei naţionale, din aceste noi concepţii asupra raporturilor dintre natură şi eul tură şi-au extras energia înnoirile artistice ale epocii studiate. Desigur că delimitarea acestor concepţii nu este atît de precisă pe cît o analiză critică ar fi obligată, metodologic vorbind, s-o facă. Cauzele şi efectele se întrepătrund aici, succesiunea lor nu este cronologică, ci se ordonează după legea compensaţiilor spirituale operate uneori în salturi surprinză- toate, neaşteptate, alteori în înaintări şi întoarceri. De aceea ni se pare că a urmări ceea ce se numeşte în mod obişnuit ,.curent de artă" cu semnificaţia delimitată la problema evoluţiei viziunii plastice şi a mijloacelor de expresie: cubismul, expresionismul etc., pentru a demonstra apoi pe ce căi şi în ce măsură cutare artist român s-a putut inspira din ele.

este o metoda care nu poate ajunge sâ rezolve sensul mai profund a! corespondenţelor spirituale dintre arta româneasca şi cultura Europei occidentale. Un istoric de arta ca Werner Batfmann, a cărui metodă de cercetare îşi găseşte punctul de plecare în experienţa caracteristică artei moderne, scrie: „Din punctul de vedere al istoriei, esenţa unei arte trebuie căutată în concepţia şi contururile întregi, în cursul căreia ea dezvoltă o concepţie fundamentală, şi nu în ezitările balanţei, care apar în cursul unui asemenea proces"[6]. Haftmann îşi dă bine seama că, oricît de mare a fost rolul problemei circulaţiei unor limbaje artistice şi ai ecourilor lor în istorie, semnificaţiile acestei circulaţii nu se pot elucida, în realitatea lor întreagă, decît înscriindu-se in universul ideilor cărora, de fapt, ele îi aparţin.

Unul din mijloacele foarte la îndem-inâ în acest domen'm, şi caracteristic mai ales pentru anii sfîrşitului de secol XIX şi începutului de secol XX în România, ni s-a părut a fi examenul rolului pe care I-au avut revistele de cultură în formarea, dezvoltarea şi circulaţia ideilor estetice în domeniul artelor frumoase, adică a ceea ce Haftmann înţelegea prin „conturul fundamental al gîndirii artistului”. De aceea revistele ar putea fi considerate ca nişte centre polarizatoare, care fac să iradieze transformările intervenite în artă, transformări. a căror „lectură" va putea fi făcută o dată cu examenul celei de-a doua vieţi a lor, adică a ecoului public, în afara mediului de artişti. Fiindcă orice revistă de cultură are două straturi: unul este cel care indică un anume stadiu al gustului public şi altul cel care dovedeşte nivelul criticii, care devansează gustul public, adeseori în foarte mare măsură. Primul strat poate fi descoperit în concesiile pe care orice revistă, chiar de bună calitate, le face mai întotdeauna; al doilea strat, în opera propriu-zisă a criticilor care conduc revista.

într-o primă vedere, de ansamblu, se pot astfei distinge în viaţa artistică românească mai multe căi de acest fel, care au favorizat circulaţia ideilor estetice. Ele coincid cu reviste din epocă, de tendinţe şi orientări profund diferite: **Contempo-ranui, Convorbiri literare, Noua revistă română, Literatorul, Semănătorul.** Trebuie adugat că nu au fost numite decît revistele ,,en titre": într-adevăr, în jurul şi în urma lor, au trăit numeroase publicaţii de mai scurtă durată, uneori chiar efemere, totuşi foarte semnificative, cu toată scurta lor existenţă, pentru gîndirea critică pe care o susţin; astfel: **Convorbiri critice, Viaţa socială, Ileana** etc. Valorile filozofice şi estetice puse în circulaţie de **Contemporanul** făceau cunoscute ramificaţiile şi transformările ideilor care au însufleţit şi dirijat in mai toate ţările Europei luptele sociale de la 1848 şi corespondenţele lor în lumea artei. Trebuie însâ precizat că în ansamblul problemelor **Contemporanului,** experienţa artei plastice are un rol redus; totuşi, iniţiativele de la această revistă a grupărilor socialiste au contribuit la dezvoltarea interesului pentru artele frumoase, bineînţeles în primul rînd din unghiul discuţiilor privind misiunea sociala a artei. în urna **Contemporanului,** toată presa culturală de stingă, la finele secolului, face analiza fenomenelor' artistice în acelaşi sens, în dezbateri pasionate, dar cu o orientare foarte precisă in ceea ce priveşte ierarhia valorilor estetice. Materialismul, socialismul, scientismul pozitivist îşi au reprezentanţi în critica publicaţiilor de stînga, al căror rol devine influent în specia? prin dezvoltarea unui spirit social în mediile artiştilor.

La rîndul ei, faimoasa polemică între reprezentanţii criticii literare — Dobrogeanu-Gherea (critica socializantă) şi Ti tu Maiorescu (critica estetică) - provoacă, la finele secolului, includerea în dezbatere a problemelor confruntării cu realitatea socială,

dar în cu totul alt spirit decît cel care domnea in aceleaşi probleme cu două sau trei decenii mai devreme. Ceea ce devine important este de a nu face abstracţie de misiunea artei, în această nouă experienţă a realului care se conturează tot mai acut acum, cînd pozitivismul este depăşit, dar rolul ştiinţei creşte vertiginos.

Un alt drum a fost cel al revistelor care au constituit descendenţa sau anturajul **Literatorului[7].** De aici au izvorît multe surse teoretice pentru inovatorii în materie de artă, pentru cei care se proclamau reprezentanţii modernităţii. Prin multe

dintre **aspectele sale Mişcarea Independenţilor,** tendinţele **simboliste cu toate** particularizările **iugendstilului** sînt **legate** de manifestările acestor reviste. După cum observa foarte **judicios** poetul Ion Pillat, într-un articol consacrat **Simbolismului ca a- firmarea spiritului european[8],** în concordanţă terminologică cu criticul Albert Aurier care aplicase denumirea de **„simbolism"** tuturor cercetărilor inovatoare ale epocii — de la cele ale lui Odilon Redon la cele ale lui Cezanne —, ceea ce a constituit trăsătura esenţială a **Literatorului** şi a revistelor înrudite a fost faptul de a participa **la** reafirmarea generală a unui spirit european de cultură, după exaltările pitorescului naţional, cultivate, cu rezultate atît de fecunde de altfel, de romantism. La'it- rnotivurlle simbolismului — programatic sau nu — aveau drept scop, credea autorul, punerea în valoare a tot ceea ce este universal în viaţa sensibilă, prin explorarea şi scoaterea la iveală a conţinutului zonelor adinei şi încă nediferenţiate din punct de vedere social ale unui fond emoţional comun.

Acesta a fost desigur şi gîndul lui Arnold Hauser atunci cînd considera că, din punctul de vedere al unei tipologii a sensibilităţii, simbolismul şi impresionismul — cu toate contradicţiile lor — au între ele o înrudire secretă. Şi se poate adăuga că, din acelaşi punct de vedere, dar cu mijloace diferite, critica şi încercările de estetică socialistă de la finele secolului trecut îşi îndreptau eforturile în aceeaşi direcţie, spre degajarea unui simţ al universalului din contingenţele şi constrângerile de orice fel. Acesta este unul din tîlcurile colaborări, la aceste reviste româneşti simboliste, a atîtor artişti de stingă. Este vorba de existenţa unui repertoriu de motive poetice de stări de spirit, transmise de aceste reviste în mediile de cultură şi artă, motive racordate la căutări similare în alte ţari ale Europei. Dar, la fel de puternice au fost reacţiile caracteristice unei părţi a mediului cultural românesc, generate de difuzarea acestor motive. Dacă n-am face altceva decît să ne oprim la acelaşi manifest al expoziţiei Ileana mai suscitat, şi încă este izbitoare claritatea cu care se conturează confluenţa repertoriului european în ecourile răspunsurilor şi ripostelor provocate, prin urmare în întreaga dialectică a opi- r>ri!or contrarii şi a sintezei proprii evoluţiei artei româneşti la începutul secolului[9]. Faptul de a postula problema necesităţii ,,unei conştiinţe de sine", a „cuvîntului nevoit sâ se realizeze”, în sensul acesta trebuie înţeles: al unei duble sinteze, teoretice şi active, adaptată realităţilor româneşti. Studiul formei ramificate pe care I-a luat în România **Jugendstii-ul -** unul din momentele europene cele mai fecunde pentru arta românească spre 1900 — va putea să demonstreze cu tc>c»tă claritatea căile acestei sinteze expresive tradiţionale în arta românească, născută dintr-un spirit în mod egal deschis tuturor înnoirilor venite din exterior şi grijuliu în a nu pierde nimic din valenţele şi trăsăturile naţionale particulare.

O a treia cale **de** formare a ideilor estetice se dezvoltă în jurul **Semănătorului.** Pe linia unui foiclorism de origine romantică, dar dobîndind coloratura unui naţionalism idealist, ideile estetice, literare în punctul lor de plecare, formulate de această publicaţie — de scurtă durată, dar de mare ecou — au suferit foarte semnificative mutaţii aplicate la domeniul ariei plastice şi uneori în arta teatrală. Intr-adevăr, ele au înfăptuit aici racordul cu tendinţe înrudite din arta occidentală, şi unul

din tîlcurile artei lui Brâncuşi pe această zonă se situează. Este drept că interesul pentru universul artei populare s-a împletit la mai mulţi dintre artiştii noştri cu tradiţionalismul îngust al poziţiilor **Semănătorului.** Alături de a- ceastă poziţie a folclorism-ului sentimental, idilic, s-a dezvoltat însă un foiclorism de nuanţă modernă. Fiecare din tendinţele acestea caută puncte de sprijin şi realizarea, atît în genurile artistice majore — pictură, sculptură —, cît şi în arta decorativă şi în artele grafice. Dar alegerea operată de partizanii uneia sau alteia din tendinţele menţionate — in realitate niciodată atît de strict delimitate pe cît analiza le obligă să apară — printre curentele şi operele de larg ecou din Europa este prin ea însăşi caracteristică şi dovedeşte puternica personalitate a unei culturi şi experienţe artistice naţionale ca-re ştie să-şi caute izvoarele autentice ale epocii cu o remarcabilă siguranţă a instinctului de conservare spirituală.

Considerată ca fundamentală pentru dezvoltarea artei moderne, perioada situată intre 1905 şi 1914, denumită de un autor ,,punctul de cotitură al picturii europene după Renaştere", nu poate totuşi să fie izolata de epoca precedentă. Şi este vorba aici bineînţeles de mult mai mult decit despre o descendenţă cronologică firească a ideilor, într-una din a- cele succesiuni a căror logică, oferită de istorie, nu încetează să ne stîrnească interesul. Căci raportul între trăsăturile, nu numai stilistice, ci de caracter, de esenţă spirituală, proprii ultimilor ani ai secolului al XIX-lea, are înfăţişări cu totul specifice epocii. Din punctul de vedere al istoriei ideilor estetice, ai concepţiilor privind rolul artei şi artiştilor în societate, a! istoriei sensibilităţii, al modurilor de a trăi, ceea ce in artă a „început” în 1905 sau 1908 (pentru a lua ca punct de plecare convenţional oricare dintre evenimentele artistice memorabile — data unui tablou de Picasso sau o importantă expoziţie Van Gogh) a început cu adevărat cu două decenii mai devreme, în momentul în care naturalismul şi debuturile diferitelor postimpresionisme se întîlneau pe arenele culturii europene din Occident. Mai multe din trăsăturile pe care mulţi istorici şi critici de artă au încercat să le definească drept esenţiale pentru „finele de secol”, nu numai că au pătruns foarte adînc în epoca următoare, şi subzistă clar şi astăzi, dar pot fi identificate în acelaşi timp în interiorul mai multor curente estetice, chiar adversare între ele. Astfel, de piJdă, problema atitudinii în faţa progreselor tehnicii, care au alarmat mai multe spirite dedicate .umanităţilor", a dat naştere la reacţii adeseori divergente. Descendenţa mişcării Arts and Crafts, mişcarea Art Nouveau, ornamentalismul şi portretistica psihologistă, la fel ca şi noile forme de umor şi satiră, poartă toate cu ele dovada unei vocaţii filozofice şi sociale, destinată să salveze individul, personalitatea şi viaţa sa interioară. Mitul vieţii interioare, hrănită, saturată de artă, de cultură estetică, se amplifică şi pare a fi un răspuns psihologic compensatoriu, o regrupare a forţelor spirituale cu ajutorul artei, pentru apărarea împotriva pozitivismului burghez. Existenţa ubicuă a acestui mit ne face să întrevedem

faptul că o istorie a curentelor estetice în epocă, „opuse" unele altora, posibilă sub aspectul artizanal, nu ar corespunde deplin adevărului istoric. Acest rol psihologic compensatoriu al activităţii creatoare izvorîtâ din zonele adinei ale conştiinţei» studiat în chip sistematic şi nuanţat de Bergson şi, cîţiva ani mai tîrziu, cu ecouri infinite, de Worringer şi Jung, a acţionat şi în arta românească, printr-un lirism de calitate, caracteristic celor mai buni artişti din această epocă. Nu un lirism conformist, rezonabil, sentimental, aşa cum îl cultivase burghezia înstărită a secolului al XIX-lea, ci un lirism eruptiv, încărcat de emoţii Gdevârate. Critica de artă, prin reprezentanţii ei cei mai pătrunzători, nu numai că a susţinut aceste forme de lirism, dar le-a conferit in mod expres un sens „misionar", sensul unui instrument propice reînnoirilor spirituale. La noi, ca şi aiurea, este momentul de a poetiza realitatea. Dar a- ceastă intenţie a dat, în arta românească, roade pe terenul aspru şi solid al realului pe care niciodată critica nu I-a uitat şi nu I-a părăsit.

CAPITOLUL I

Perioada anilor 1890—1920 este punctul de plecare al unor raporturi schimbate între fenomenul artistic şi alte zone aie vieţii spiritului. Nicicind gîndirea filozofică, gîndirea ştiinţifică, problematica socială nu au avut toate la un loc o asemenea prezenţă imperativă şi, mai ales, programatică, în viaţa şi in conştiinţa artistică. Această prezenţă se impune în mai toate ţările europene, în forme specifice desigur fiecărei culturi naţionale, dar manifestînd în acelaşi timp trăsături comune şi simptome de continuitate şi legături reciproce pe o arfe mai largă, şi nu strict circumscrisă pe ţări. Fenomenele se petrec *într-un* sistem de vase comunicante, într-un ritm rapid, care nu cunoaşte precedente similare în alte momente ale istoriei culturii şi civilizaţiei, dominate totuşi de aspiraţii asemănătoare: de pildă iluminismul, neoclasicismul, romantismul. Intervenţia puternică, expresivă, ostentativă a valorilor extraestetice în viaţa artistică capătă ea însăşi pînă la urmă caracterul unui curent, ale cărui manifestări dobîndesc înfă- ţişoii şi forme naţionale originale. Afirmaţia lui Hans Sedlmayr[10] privind „noutatea ireductibilă" a artei moderne în raport cu modurile de reprezentare sau finalităţile artistice ale trecutului, afirmaţie reluată şi de alţii, de Joseph Gantrver[11] în special, se referă la fenomene care implică evident intervenţia extraesteticului în modalităţi noi, specifice. De aceea metodele de investigaţie a mişcărilor de idei care se împletesc cu mişcările artistice şi acţionează asupra lor capătă trăsături neprevăzute, în care factorul asociaţiei de idei, elementele asociative au nu numai un rol foarte important, dar implică
o libertate de desfăşurare care să poată extrage semnificaţiile cele mai vii ale fenomenelor examinate. Voga esteticii contemporane în domeniul istoriei culturii are astfel temeiuri mai adînci.

Privit din perspectiva mutaţiilor intervenite în raporturile estetic-extraestetic,

fenomenul secesiunilor oferă astfel un teren de analiză propice. Intr-adevăr, în lumina deceniilor, acţiunea secesiunilor artistice se confirmă a fi fost una din expresiile ei cele mai caracteristice ale finelui de veac XIX şi începutul secolului ai XX-lea. In primul rînd, pentru că secesiunile au pregătit terenul psihologic şi vizual pe care se va dezvolta receptivitatea faţă de fenomenele artei moderne cu îmbogăţirea ei filozofică. Şi aceasta datorită unui principiu al toleranţei estetice care a permis o înglobare în aceste mişcări a tot ceea ce apărea ca acţiune de infirmare a şablonului, protest împotriva rutinei şi a simplei preluări din experienţe anterioare. în secesiunea românească, la fel ca şi în cea austriacă, germană, franceză, italiană, belgiană sau japoneză, o trăsătură caracteristică era tendinţa de a absorbi toate orientările, obţinîndu-se acele grandioase expoziţii cuprinzînd, desigur, lucruri amestecate, dar reuşind totuşi să aibă calitatea de a fi devenit oglinzi ale unui univers artistic nou. Sensul principal al diversităţii manifestărilor acestui univers era de a depăşi faza unor raporturi, considerate simpliste, între artist şi natură, de către cei care porniseră asaltul împotriva academismului şi a naturalismului — noţiune care, (a data respectivă, îngloba pentru mulţi şi impresionismul. De

fapt, ambiţia secesiunilor era de a depăşi condiţia vizuală o picturii şi a-i da relieful unei experienţe interioare de mai mare profunzime. Incă din 1881, Konrad Fiedler, în cartea sa **Moderner Naturalismus und kunstlerische Wahrheit,** fundamentase teoretic experimentalismul, de fapt declanşat de toleranţa secesionistă, în sensul că acorda artei un rol existenţial, captat apoi de estetizanţii finelui de secol şi îndelungă vreme greşit înţeles de comentatori.

Nu trebuie să ne înşele nici noţiunea de „independenţă", înfloritoare în ambianţa secesionistă, eliberarea pe care a subînţelege avînd mai ales un caracter etic, de devotament pentru **artâ,** ca valoare cu iradiaţii multiple, nu numai estetizante. Tendinţa extremă a acestei poziţii este în epocă sacralizarea artei, mistica artei, dobîndirea experienţei mistice prin intermediul artei, Să ne gîndim la numeroasele şi spectaculoasele convertiri religioase ale unor scriitori şi artişti la finele secolului al XlX-iea şi începutul secolului al XX-!ea, operaţiuni a căror semnificaţie axiologică încă nu a fost studiată ca fenomen de ansamblu şi a căror descendenţă roman- tic-simbolistă nu explică totul. Cercetarea de vocabular duce la concluzii izbitoare către sensul coloritului estetic al acestor experienţe religioase. în orice caz apare revelatoare aici traiectoria lui Huysmans, al cărui rol în viaţa şi atmosfera artistică a finelui de veac este pe cît de cunoscut, pe atît de fals interpretat.

Arta este o răstălmăcire a experienţei, scria Konrad Fiedler, care ar fi putut şi el să fie inclus între estetizanţi, devreme ce nota în 1866, în jurnalul său intim: „singura cale *care* te poate duce să uiţi de tine însuţi în mod elevat este contemplarea operelor de artă",[12] exprimare care de fapt se integrează tendinţei de a da artei locul unei valori supreme culmintnd în starea de extaz a cunoaşterii absolute. Ideea a- pare formulată în alt sistem de ierarhie a valorilor la Rădu-lescu-Motru, care scrie: „Arta lărgeşte cercul de simpatie al omului", implicînd astfel valori extraestetice complexe în aria acţiunii artistice, şi, prin includerea noţiunii de „simpatie", nu exciude nici rolul straturilor adinei ale conştiinţei aşa cum întreaga gîndire estetică a epocii o face.

Din ideea artei ta „lărgire a experienţei" puteau rezulta mai multe interesante concluzii. Mai întîi că unul din rolurile artei era socotit cel de a permite însăşi vieţii să devină un teren al experienţei deliberate, un „plus adăugător altor experienţe ale culturii şi ale vieţii", in al doilea rînd, că în acest context „al experienţei lărgite" şi valori artistice de mîna a doua puteau fi concepute ca avînd un rol, în mediul valorilor estetice secundare raporturile cu alte valori manifestîndu-se mai accen-tuat şi putînd fi descifrate mai limpede. De altfel, una din trăsăturile expoziţiilor secesioniste de pretutindeni este şi abundenţa — premeditată parcă — a multor opere artistice de ordin secundar, deşi în general manifestele-program ale expoziţiilor propun ca teză fundamentală reeducarea radicală şi împrospătarea gustului artistic. Cronici de felul celor pe care le face Hermann Bahr expoziţiilor

secesiunii vieneze sînt tipice pentru acest fel de a vedea lucrurile. Aici se află şi unui din motivele pentru care, terminologic vorbind, pîno şi noţiunea de curent în înţelesul ei obişnuit, strict îmbrăcat pe fenomenul creaţiei de artă şi în chip firesc preponderent legat de probleme ale expresiei, se arată insuficientă. Nu numai calitativ, dar şi cantitativ, orientările din cadrul acestor expoziţii sînt atît de diverse, de imprecise de multe ori, de labile, îneît este aproape cu neputinţă să desprinzi confirmarea programului coerent al unor curente. Devine astfel necesar ca în analiza de faţă să i se substituie noţiunea de „idei estetice", care cuprinde mai bine substanţa animatoare a transformărilor continui ale vieţii artistice.

Noţiunea de „idee" reprezintă în această epocă unul cfin nucleele de energie spirituală cele mai venerate: ea devine una din forţele dominante în cultura momentului, în mai toate ţările Europei. Se manifestă în toate domeniile un cult
ol ei şi o adevărată avalanşă de lucrări de tipul eşafodajelor teoretice dezvoltate în jurul unei „noţiuni", unei „idei- forţă", pentru a folosi expresia lui Alfred Fouillee, lansată cu îndrăzneală prin armătura unor argumentări care folosesc tfrn
plin un material concret, contigent într-un fel sau altul cu creaţia artistică. Rînd pei rînd Heckel, Bergson, Freud, Alois Riegl, W. Worringer, ca să nu mai pomenim de marile sisteme de cstetică generală publicate în Germania; la noi Xenopol, Vasile Conta, M. Dragomirescu desfăşoară, fiecare pe coordonate diferite, un mod de a gîndi concentrat în jurul unei idei-rădăcină, din care se ramifică, uneori într-o simetrie puţin forţată, idei cu vaste rezonanţe în domeniul care ne interesează.

Experienţa estetică are pretutindeni, direct sau indirect, tin rol de o deosebită importanţă în cristalizarea sistemelor de idei, chiar şi acolo unde preocupările fundamentale sînt de alt ordin[14]. Dintr-o dată se conturează ca o situaţie generalizată pătrunderea, în toate ramurile activităţii spirituale, a atitudinii psihologice pe care, în 1914, Eduard Spranger o va cor>centra în denumirea de „omul estetic''. Dar decisive pentru gîndirea estetică a finelui de secol XIX şi începutului se- coiului nostru, sînt două noţiuni cu profil extraestetic: noţiunile de energie şi de tensiune.

Manifest sub diferite forme în preromantism — însăşi expresia „Sturm und Drang" este mai mult decît simptomatică - şi cu atît mai pronunţat în romantism, conceptul de energie, adus, în orbita gîndirii ştiinţifice cu stăruinţă de Spencer, va cunoaşte o iradiaţie în domeniul artistic, asupra căreia vom insista mai ales în capitolul privind mişcarea cea mai semnificativă şi mai complexă a acestor perioade: Jugendstil-ul, Art Nouveau-ul. Ideea de experienţă estetică primeşte în a- cest context o nouă semnificaţie şi importanţă. Ea devine centrul în jurul căruia se organizează şi capătă coerenţă aceste concepte şi în primul rînd ideea de

energie, una din noţiunile-idol ale epocii. Ele au avut un vast ecou în creaţia artistică şi au influenţat în chip evident mentalitatea şi structura psihică a multor personalităţi artistice ale vremii. Acţiunea lor a luat însă înfăţişări diverse în raport cu mediul social şi cu orientarea culturală în care s-a exercitat, dar a avut un ecou incontestabil pretutindeni.

Astfel, Van Gogh a personificat energia din punctul de

vedere al acţiunii ei patetic umanizatoare, cu rădăcini şi eficienţă în social. Cu sensuri asemănătoare întîlnim concepţia asupra energiei artistice la Rouault - la el însă, cu un acut sentiment al forţei grotescului şi satiricului. Putem vorbi despre o formă de personificare a energiei şi la Edvard Munch, după cum o putem face în legătură cu August Strind- berg,[15] al căror dialog cu universul este în primul rînd c încercare de a capta resursele energetice ale subconştientului. O afirmare de tip individualist, de concepţie dominant bio-psihică, vitalistă, de încredere în energie, întîlnim, în a- ceastă primă perioadă de creaţie, la Picasso. Pe toţi îi uneşte aceeaşi forţă de contaminare psihică; sînt figuri devenite ie- gervdare, care au generat o imagine a artistului rn epocă. Să nu-l uităm nici pe Rodin, patriarh al energiei, despre care Henry Moore scria că „este un artist teribil de optimist", „toc-mai deoarece crede în vitalitate, virilitate, energie, şi ştie să le exprime"[16]. Ecoul artei lui Rodin în arta românească, nu numai în sculptură, la începutul secolului, a fost important si pentru că arta lui exprima tocmai această formă activă d-e energie, străină de sensurile „decadenţei", pe care, în unele modalităţi expresive ale finelui de secol, le-a luat limbajul de simboluri ale energiei. Ecoul şi prestigiul de care s-au bucurat arta lui Rodin în România se înscriu în nota specifică de afirmare pe plan social, caracteristică mişcării culturale româneşti în general şi formelor ei specifice de la începutul veacului.

Mai tîrziu E. L. Kirchner, Schmidt-Rotluff, Erich Heckel — reprezentanţii grupării „Die Brucke” -, Kandinsky şi alţi reprezentanţi ai mişcării „Der Blaue Reiter”, vor încarna, prin faptă şi cuvînt, sensul pozitiv al acestei noţiuni de energie. Ea va pecetlui întreaga mişcare expresionistă. Conceptul d-e energie, care este solid ţesut în structura gîndirii freudiene şi capătă în dinamica acestei gîndiri adîncimi necunoscute, stă de fapt şi la baza sistemului de -noţiuni opuse al lui Worrin- ger, după cum a avut un rol în gîndirea lui Riegl. întîtnim a- cest concept în critica literară pozitivistă, programatic ştiinţifică în cultura românească, la Gherea[17] şi folosit foarte nuan- ţot la Theodor Cornel, în relaţie cu noţiunea unei arte in sens profund realiste[18]. Robert Delevoy îi acordă un rol determinant în periodizarea artistică a finelui de secol XIX şi a întregii prime jumătăţi a secolului al XX-)ea, considerînd că, pe rînd, energia termică, energia electrică şi apoi energia nucleară au stat la baza experienţei de viaţă, care, la rîndJî ei, a influenţat tipurile diverse şi succesive de ecloziune artistică în cultura europeană[19].

O convertibilitate estetică de aceeaşi forţă şi răspîndire a avut-o noţiunea de tensiune. Folosit mai ales de expresionişti în scrierile şi în mărturiile lor, termenul acesta exprima, dacă încercăm să găsim un numitor comun modalităţilor *In* care este înţeles, o stare de spirit depăşind curentele şi programele estetice. Avem de-a face cu un adevărat simptom al epocii, şi care reprezintă punctul de joncţiune între estet; şi social în multe configuraţii artistice naţionale. Termenul da

intermediere este — surprinzător de frecvent — ştiinţa şi maii ales tehnica; dinamica ei tensivă este resimţită de artist ca o experienţa spirituală care trebuie însuşită, prelucrată. O exprimă foarte caracteristic Ernst Ludwig Kirchner, atunci ck>d scrie: ,,Se răspîndeşte în lume o nouă frumuseţe, care nu mai stă în unicitatea obiectului individual". Experienţa vieţii urbane, a Capitalei moderne îl duce la concluzia că: ,,pr:n observarea mişcării (el se referă la urbanismul tehnic modern n.n.) am ajuns la tensiunea ridicată a sentimentului de viaţă, in care îşi află originea opera de artă”[20].

în contextul acestor probleme, valoarea estetică nu poată fi valoarea supremă, dar este considerată ca avînd puterea de a le anima pe toate celelalte, ca fiind un factor catalizator de prim ordin pentru potenţarea valorilor umane, toc-mai prin faptul că furnizează accesul la sursele cele mai pure, mai autentice, de energie spirituală. în acest sens, tendinţa expresionistă caracteristică aproape întregii arte de la finele veacului trecut şi începutul veacului nostru scoate în evidenţă o stare de spirit în care o anume formă de activist»! energetic prin artă traduce aspiraţia spre o sinteză *a* valorilor spirituale. De la Gustave Moreau, care dădea ideii de „en- presie" un substrat profund fiziopsihologic[21], pînă ki Kandinsky, care, amintindu-şi de anii „Călăreţului albastru" la Munchen, unde ,,în fiecare atelier din Schwabing se discuta şi se filozofa cel puţin tot atîta cît se picta", scria: ,,Pornind de Ia analiza, încercam sâ descopăr legături sintetice, visam la marea sinteză ce va veni, simţeam nevoia să-mî comunic gîndurile nu numai în insula pe care mă aflam, ci şi oamenilor din afara ei; acest lucru mi se părea un gînd rodnic şi necesar[22], experienţa estetică reliefează experienţa de viaţă şi valorile culturii în general, prin starea tensivă descoperitoare de relaţii şi creatoare de viziuni sintetice. „A fi viu înseamnă a fi în stare de puternică tensiune”, scria în 1913 August Macke colecţionarukii Bernhard Koehle. în cele mai multe cazuri energia, voinţa, înţelese astfel, capătă şi valoare etică. Adresîndu-se într-o scrisoare lui Karl Scheffler, un coleg de breaslă scrie: ,,Nu smteţi numai istoric de artă, estetician etc.; ci şi un moralist, un ,,etician", adică un om care, pe lîngă că ştie şi înţelege multe, şi **voieşte** ceva"[23]. Exemplele pot fi înmulţite. Ele apar şi în cultura artistică românească, în activismui energetic ol lai Ressu, ol Ceciliei Cuţescu-Storck, şi mai ales în gîn- direa iui Theodor Cornel, atunci cînd acesta, întrînd în cercul de influenţă al aspiraţiei caracteristice epocii, de a îmbina Ştiinţa cu Frumosul, avea să se apropie, în multe privinţe, de concepţia unui foaite interesant şi reprezentativ personaj al epocii, Charles Henry, biolog, fizician, chimist, cu vie curiozitate pentru problemele muzicii, poeziei, esteticii, şi despre care, cu o fină intuiţie a momentului istoric, Paul Valery avea să scrie: ,,Concepuse încă de pe atunci programul unei sinteze tinzînd să stabilească un sistem unificat între sensibilitatea omenească şi activitate. Acest

sistem îi apărea fertil în toate domeniile practicii, în special în cel *a* artelor. .. Celor tineri şi întreprinzători, obosiţi şi dezamăgiţi de verbalismul esteticii filozofice, le-a oferit speranţa de a realiza ceva nou bazat pe adevăr; şi acest adevăr nu e cel al naturaliştiJor, care este doar o aproximaţie grosolană, adevărul unor observatori comuni şi mediocri, ci un adevăr instituit, dacă nu creat.

*ie acei efort de spirit critic, rigoare şi coordonare numit Ştiinţa"[24].

Originea şi cauzele unei asemenea o-mniprezenţe a experienţei estetice constituie o problemă care depăşeşte cadrul lucrării de faţă. Cu toate acestea, situaţia trebuie ţinută în evidenţă, pentru a putea înţelege sensul în care s-a dezvoltat m viaţa spirituală românească raportul dintre cultura ■artistică şi alte zone de cultură, comparativ cu dezvoltarea oc-eluia-şi raport în cultura altor ţări. A elucida sau măcar a contura sensu! desfăşurărilor acestui raport este o sarcină de primă importanţă pentru orice istoric al culturii, fiindcă echivalează cu o analiză a dozajului „existenţialist" în cui-tură, adică a elementului care asigură unei culturi autenticitatea şi viabilitatea.

[redacted]

CAPITOLUL AL il-LEA

O tradiţie bine conturată de la mijlocul secolului al XIX-lea încoace fixa la noi limita valorilor culturii estetice în subsumarea lor unui ideal considerat dacă nu superior, în orice caz ■mei urgent, situînd astfel întotdeauna dezbaterea problemelor pe terenul practicii sociale, şi anumite perioade chiar pe un teren net pragmatic, in lumina acestei situaţii specifice, decisive pentru procesul de dezvoltare al artei şi gîndirii artistice româneşti, trebuie privită selecţia, asimilarea curentelor şi ideilor estetice dominante în alte ţări europene, precum şi evoluţia procesului — atît de preţios — de concomitentă al unor problematici artistice într-un moment dat. Pragmatismul culturii artistice româneşti, subordonarea ei unui ideal educatîv-social şi noţional o aşează în ceea ce priveşte perioada studiată - der nu numai în perioada studiată — pe poziţii spirituale de altă structură decît cele ale attei Europei occidentale, tn ge- nernal, poziţiile ideologice ale artei din Europa centrală şi (răsăriteană sînt deosebite: aici contrastele sînt mai puţin ac-
centuate şi tendinţa integrării problematicii şi experienţelor estetice intr-un plan al experienţelor sociale şi naţionale mult mai pronunţat. Dar faptul integrării în sfera idealurilor sociale, concrete şi deosebite de la un mediu la altul dă însuşi procesului de cristalizare a gîndirii estetice şi a creaţiei artistica legate de ea o notă specifică. Este semnificativ din acest punct de vedere, de pildă, faptul, asupra căruia vom revent, al răspîndirii Jugendstil-ului — Art Nouveau-ul în toată zona centrală şi răsăriteană a Europei, mai mult decît al oricărei afte mişcări estetice pornite din Occident. într-adevăr, JudendstiJ- ul a avut în epocă, dintre toate, caracterul cel mai pragmatic, cu cele mai multe aderenţe extraestetice, cu cele mai numeroase racorduri la problemele practice ale existenţei cotidiene. Dar tocmai de aceea mişcarea aceasta a căpătat în fiecare ţară un profil caracteristic, dobîndind pe de altă parte, în condiţii naţionale şi sociale oricît de diferenţiate, ,,o unitate a trăirii”, adică a experienţei proprii totuşi unei atemporalităţi". unui stadiu de dezvoltare spirituală într-un moment istoric şi în care decisiv rămîne nivelul cel mai înalt sau csl mai acut de experienţă. Desigur că în fazele caracteristice finelui de secol, reacţia faţă de perspectivele antiumaniste aîe tehnicizării, pentru păstrarea şi salvarea aptitudinilor de fantezie, umor, poezie în cotidian, reacţie tradusă în sisteme diferite de expresie artistică, iese într-un fel din angrenajul
complex al trăsăturilor naţionale.

Dinamica idealurilor de care este ghidată o concepţie sau un ansamblu de concepţii despre artă se desfăşoară însă numai într-un asemenea angrenaj. Deci, în esenţă, este vorba despre concretizare în artă a dinamicii acestor
idealuri extraestetice, a căror acţiune social-istoric conştientănu se manifestădecît într-un cadru social-is-
toric dat şi, ca atare, de fapt rezistentă la sfera a ceea ce numim„influenţă". Poate fi influenţat un fenomen sau urs
grup de fenomene, dar nu o cultură în „fiziologia" ei cea mai profundă, adică în fundamentul ei filozofic. Similitudinile, coincidenţele, înrudirile care apar apropiind o cultură de alta capătă însă, dacă ating unele adîncimi, caracterul unor trăsături şi a! unor prezenţe ale

căror rădăcini trebuie căutate moi departe decît în strictul proces al unei transmiteri şi preluări directe, prin „influenţă”, chiar dacă pe planul limbajului formelor asemenea fenomene de preluare directă pot fi întîlnite.

*

Complexul de factori care a determinat apariţia la finele secolului trecut, şi la începutul secolului nostru, a avalanşei de curente, în toate domeniile gîndirii, dar mai ales în cel artistic, ne apare astăzi în esenţa dominat de acelaşi element care menţine şi azi încă în stare de alertă universul artei şi al filozofiei: în centrul lui se află problema confruntării cu mutaţiile şi progresul vertiginos al ştiinţei şi al aplicaţiilor ei tehnice în special.

Se conturează două probleme fundamentale în jurul cărora s-au concentrat, în ultimă analiză, importante acţiuni pragmatice întreprinse de artişti sau teoreticieni ai artei; în raport cu ele s-au defin-it poziţii estetice chiar dacă nu explicit şi mărturisit; nici una nu le-a putut ocoli. Aceste puncte se leagă de:

a) funcţia artei, a culturii umaniste în genere şi de aici funcţia şi locul artistului în societate;

b) funcţia tradiţiei culturale în general şi estetice în special.

Meditaţiile, cu aplicaţii practice, în problema funcţiei artei în societate au căpătat dimensiuni şi sensuri noi în efortul de a contura rolul artei în opoziţie compensatorie sau în completarea culturii ştiinţifice. Orice cercetare, din orice punct de vedere ar fi pornită, asupra fenomenului şi mişcării artistice de la finele secolului trecut încoace, la noi sau în alte părţi, se izbeşte la un moment dat de acest fapt: prezenta ştiinţei, care a deschis artei şi sensibilităţii artistice alte orizonturi. Trebuie să ne ferim însă de a judeca lucrurile din unghiul felului în care raporturile dintre artă şi ştiinţă se conturează astăzi, mai bine zis de două decenii încoace. In momentul de faţă concurenţa dintre artă şi ştiinţă capătă altă înfăţişare, nemai- fi'md vorba, din punctul de vedere al artei, atît de acţiuni compensatorii în funcţionarea activităţilor spirituale, cît mai ales de adeziunea artiştilor la descoperirile ştiinţei, de recunoaşterea forţei şi a adevărurilor ei, necontradictorii faţă de cele relevate pe calea artei. La mijlocul secolului al XIX-lea, pcziţia artei în raporturile cu ştiinţa se exprimă însă, pe lîngâ ambiţia de a releva trăsături compensatorii, adeseori şi sub forma ambiţiei intelectuale de a dobîndi cunoaşterea prin mijloace de generalizare, apropiate metodologic de cele ale gîndirii ştiinţifice şi filozofice. La noi. această orientare era în principal a gîndirii estetice de moştenire patruzecioptistă şi o mai întîlnim, ca un ecou semnificativ, în cuvintele lui Haşdeu: „Nu e pictoriu, cine escella în compunere seu în col-oritu, deru nu este în staie să înfige în fiecare figură, în fiecare obiecţii, în fiecare element allu creaţiunii selle o expresiune psopriă, şi nu expresiune de individu căci individualitatea nu incape în arte ci espresiune de tipu, astu-feliu încătu ucigaşul să fie tipu de ucigaşu, copilulu tipu de copillu, florea tipu de flore etc.,... Unu adevăratu pictoru cree'ză. unu tipu pene şi dintr'o muscă, precum unu adevăratu dramaturgii găssesce unu caracteru pene şi pentru choristu! Aşa este D. Grigo- rescu . . .”[25]. Rezultă de aici cu destulă claritate o concepţie estetică privfnd posibilităţile artei de a intra în sfera cunoaşterii ştiinţifice, ba chiar ambiţia de a o egala, în modalităţile net raţionaliste ale gnoseologiei ştiinţifice a epocii.

Situaţia nu a rămas aceeaşi în perioada de care ne ocupam. Atunci rolul determinant al ştiinţei şi tehnicii în orien- tpiea problematicii estetice opera „per a contrario", în sensul că acţiona ca o forţă ameninţătoare care trebuia conjurată, echilibrată sau, in alte contexte

teoretice, ajunsă din urmă, dar pe căi proprii. Astfel, se vor grupa în două direcţii punctele de vedere cu privire la rolul artei în societate şi, legate de ele, căutări artistice corespunzătoare. O direcţie va merge pe linia unui paralelism cu viziunea ştiinţifică, aşa cum se dezvoltase ea în tot cursul secolului al XIX-lea, ca utn punct de vedere legat în general de mişcările sociale progresiste, de aspiraţia către un realism de vaste rezonanţe so-

ciole, cu un caracter educativ mărturisit. Aceasta a fost linia promovată de publicaţiile descendente **Contemporanului: Evenimentul, Evenimentul literar, Literatură şi ştiinţă, Munca** etc. şi faţă de care atît tineretul cel mai valoros, cît şi literaţi reprezentativi, în frunte cu Caragiale, Vlahuţă şi Delavranceo, aşa cum ne povesteşte Sextil Puşcariu, un martor al acelor vremi, işi dădeau deplin adeziunea, „răpiţi de farmecul noului şi simţind instinctiv sufletul cald şi generos”[26] ol lui Do- brogeanu-Gherea, considerat drept exponentul cel mai cu autoritate al acestei orientări. Ar fi însă o eroare să simplificăm lucrurile, apropiind în **epoca** dată exclusiv de concepţii social-poiitice progresiste ideHe estetice promovatoare ale linei arte realiste, de oglindire directă, legată de viziunea ştiinţifică asupra realităţii. Numeroase mişcări de reacţie, de răspuns ale burgheziei conservatoare la mişcările de stînga şi-au concentrat orientarea lor estetică într-un realism de nuanţă idilică sau patriotardă, de calitate artistică variabilă, dar nu totdeauna şi obligatoriu inferioară. Această reacţie a luat o amploare mai mare în ţările Europei centrale, avînd un important centru de iradiaţie în Germania, unde, pe de o parte, activitatea culturală încă modestă a cercurilor literar- artistice muncitoreşti (cu toate strădaniile ei caracteristice mai ales în domeniul teatrului popular) şi, pe de alta, naţionalismul exacerbat al păturilor înaltei aristocraţii militare din jurul împăratului Wilhelm lăsau totuşi loc înfloririi unei culturi burgheze labile şi permeabile, în care valorile autentice şi cele imitative se amestecau în permanenţă[27]. Astfel, alături de tendinţa realistă a grupurilor animate programatic de sentimentul răspunderii sociale, şi de tendinţa incert estetizantă a altora (acea „machtgeschutzte Innerlichkeit" conformistă şi caracterizată odată de Th. Mann drept ,,interiorizare păzită de puterea oficială"), lua naştere un fals realism cu iz romantic, care invada manifestările artistice chiar de bună calitate, dar uneori intervenea şi în interiorul unei gîndiri estetice de tip opus. Recunoaştem manifestări de acest fel şi la noi, in primul rînd în semănătorism, dar şi în alte tendinţe ruraliste, mai puţin etichetabile, în special din domeniul artelor plastice.

Simptomele sînt evidente ia artiştii aşa-nurnili „epigoni ai lui Grigorescu", grupaţi sub un singur nume, diferiţi totuşi între ei ca mentalitate. Întîinim astfel un realism romanţios in ami finelui de secol fa Vermont, simpatizant socialist, după cum găsim forme de viziune idilizantă, deşi pornită de (a natura, la Artur Verona, artist cu totul în afara vreunor preocupări de ordjn social.

Excepţie făcînd ciclu! „Răscoalei", multe din lucrările iuî Băncilă cu teme sociale, şi datînd din primui deceniu al secolului, sînt şi ele marcate de acelaşi realism romanţios şî de aceleaşi momente idolatre faţă de o anume tipologie portretistică, pe care o întîinim de altfel şi la Vermont, ia Steriadi, la Gabriel Popescu, sau chiar şi la Luchian: ,,Capetele de expresie" — bătrîni macinaţi de singurătate şi decepţii, „decepţioniştii" — pentru a folosi expresia lui Gherea —, introduşi într-o iconografie înrudită cu pictura burgheză mun-cheneză a cercurifot didactice academice ps care şi Băn- cilă, şi Vermont, şi Steriadi le-au frecventat[28], iconografie de care, sub alte forme, n-au fost străine nici unele din curentele apusene ale începutului de veac, de pi Ido expresionismul. Revistele româneşti de cultură mai cunoscute dîn epoca

— indiferent de orientarea ior generală şi dominantă ~ reflectă prezenţa acestei ambiguităţi a noţiunii de realism. Ea poate fi semalată la critici cu tipuri diferite de experienţă şi orientare. Fenomenul se întîlneşte la conştiinţe critice luminate ca Theodor Cornel, Const. Miile, Nicolae Vaschide, Marin Sirmonescu-Rîrnniceanu, B. Brănişteanu, în cronicile cărora întîinim totuşi judecăţi de valoare aplicate foarte inegal, care nu se mai înscriu în mod logic în sistemul lor propriu de ierarhizare a valorilor şi nu se justifică decît parţial prin fluctuaţiile conjuncturale ale gustului unei perioade. Sînt modalităţi uneori categorice de a adera, printr-o concepţie estetică realistă, la prezenţa autoritară a conştiinţei ştiinţifice în societate, prezenţă decisivă pentru dimensiunea la care se măsoară locul artei în societate; alteori tinzînd să dea acestei dimensiuni proporţia imensă a unei activităţi cu caracter umanist

în mod necesar compensatoriu în raport cu valorile obiective,, uniforme, reci ale ştiinţei şi tehnicii.

Cum se conturează la noi, în perspectiva unui univers tot mei acaparat de succesele şi realizările ştiinţei şi tehnicii, tocul artistului din ipunctul de vedere a! esteticului programatic angrenat în social? In primul rînd, drept cel al unui educator cu o înaltă misiune. Personaj luminat, cu facultăţi spirituale superioare, în care raţiunea joacă un ro! important, deşi nu singurul, artistul ideal este considerat întotdeauna conştient de ţelurile sale. El exercită o adevărată acţiune igienică asupra propriilor facultăţi, înglobînd forţele obscure ale iraţionalului într-un rezervor a cărui funcţionare — utilă — este' strict controlată de raţiune. Se recunoaşte oîci reflexul teoriei vitalismului progresist al lui Guyau, de esenţă psihota- cjistă, care a avut un puternic ecou în mediile gîndirii filozo- fico-sociale româneşti de stingă la finele secolului al XIX-lea, prin implicaţiile activiste ale acestei concepţii asupra frumosului, a cărei deviză era formulată de autorul ei astfel: BJrr cele din urmă, credem noi, frumosul poate fi definit: o percepţie sau o acţiune care stimulează în noi viaţa concomitent sub cele trei forme (sensibilitate, inteligenţă şi voinţă) şî produce bucurie prin conştiinţa rapidă a acestei stimulări generale". Stimularea vitală, in care Guyau vede o funcţie definitorie şi de prim rang a artei, atunci cînd afirmă că „tot ce alunecă pe suprafaţa fiinţei fără a o pătrunde, tot ce lasă rece (pentru a folosi o expresie vulgară), adică tot ceea ce nu atinge viaţa însăşi, rămîne în afara frumosului"[25], este însă asociată cu o adeziune categorică la o artă de conţinut, educativă, mO pură raţiune nu e de iertat în artă decît doca este reală şine face să gîndimşi să simţim: nimic mai puţin estetic decît frivolul. Arabescul nu este principiul generator al desenului, muzicii şi dansului, ci avortarea /or". Este semni ficativă apariţia noţiunii de arabesc în argumentarea î*ui Guyau, într-o perioadă cînd Gustave Moreau şi, după el, întreaga descendenţă simbolistă vor teoretiza rolul arabescu lui.

Accentuată şi în ediţia a 5-a, din 1902, a cărţii **Les pro- blemes de l'esthetique contemporaine,** aceasta idee, evident polemica, a contribuit la râspîndirea gîndirii lui Guyau în cercurile critice progresiste sau radicale. In acelaşi timp a avut un rol în cristalizarea unui raţionalism suplu, nedogmatic, în problema locului artistului in societate. Exemplul ştiinţei îi sta artistului în faţa; luminile ei îl fascinează. Dar pentru el nu descoperirea adevărului este totul, cî mai ales educaţia omului, în scopul de a-l aduce în starea capabilă de a beneficia de adevărurile şi binefacerile unei ştiinţe în care ei crede nestrămutat. Această obsesie educativă, pedagogică descinde direct din idealurile mesianice cultivate, în spirit naţional începînd din momentul revoluţiei de la 1848, de gîndr- rea progresistă de toate nuanţele. La noi, ca o punte între două momente de cotitură a artei româneşti, se înscriu, con- firmînd acest adevăr, cuvintele lui Odobescu: „Cei care nu şi-au dat niciodată bine seama de mrîurirea binefăcătoare ce are simţămîntul frumosului asupra unei societăţi nu vor şti să preţuiască de cită necesitate poate fi dezvoltarea acestui simţămînt la o naţiune ce aspiră a se bucura de toate bunurile civilizaţiunii . . , Sînt însă

pretutindeni, dar mai ales ta noi, şi oameni care iubesc artele, (. . .) care ştiu că ele sînt o pîrghie moralizatoare a omenirii, care doresc şi lucrează a răspîndi gustul lor în societatea noastră, dar pentru care simţămîntui estetic este un ce fără patrie, o facultate colectivă, eclectică, cosmopolită”[30]. In aceiaşi sens pledează şi Bolliac[31].

Evoluţia preocupărilor pedagogice în iegătură cu arta a mers într-un crescendo continuu în interiorul acestei concepţii, dar şi-a schimbat periodic accentele. Dezvoltarea şi progresul psihologiei au influenţat profund şi toată pedagogia estetică, dominată, la finele veacului al XIX-lea şi începutul veacului al XX-!ea, de intervenţia factorului ..voinţă" şi ,.energie*', de concepţia activistă care îşi făcea loc tot mai insistent — sub cele mai diferite forme — în cercurile filozofice şi artistice, indiferent de orientarea lor. Apariţia a numeroase lucrări pe teme direct sau indirect legate de studiul psihologiei voinţei[32] demonstra o continuitate, un drum de realizări teoretice importante la finele secolului al XIX-lea, care nu pot fi considerate fenomene secundare în cercetarea epocii, aşa cum mulţi din autorii recenţi de studii consacrate fenomenului artistic generic denumit ,,Din jurul lui 1900” au încercat s~o facă, înscriind esenţa lui fie doar în opoziţia dintre artiştii ,,Independenţi" şi ceilalţi — destul de neclar conturaţi — fie în confruntarea fenomenului cu o problematică deşi socială, discutată însă cam abstract, în afara pecetkiitoarelor probleme ale epocii: raporturile dintre artă şi ştiinţă. în ceea ce ne priveşte însă faptele dovedesc limpede— statistic aproape — că tocmai în poziţia adoptată faţă de universul ştiinţific şi tehnic m-odern, răspunsul românesc a fos,t înainte de orice un răspuns cordial, deschis, nu refracţii, caracterizat prin încercarea directă sau indirectă de a stabili un acord între înfăţişările diverse ale universului cultural al omului. De aici bineînţeles şi o concepţie corespunzătoare asupra rolului artistului în societate. Lucrurile s-au desfăşurat pînă într-atît: în sensul adeziunii la ideea artistului-educator, încît chiar acolo unde concepţia estetică generală a teoreticianului sau artistului respectiv — de pildă Titu Maiorescu sau Luchian — aveau în tota'l sau în parte altă coloratură decît cea axată pe caracterul social al artei, problema rolului artistului se păstra în zona activă a socialului. Tradiţiile patruzecioptiste şi; dincolo de ele, tradiţiile iluministe îşi păstrau nealterats vitalitatea, şi nici un hiatus într-adevăr durabil nu a venit să întrerupă ferma lor continuitate. Nici un fel de schimbare apărută în orientarea politică mărturisită a unui artist, gînditor sau scriitor — şi au fost destule în epocă, dacă nu ne-am gîndi decît la Vlahuţă, lorga şi Galaction — nu au alterat ideea fundamentală — încă de coloratură romantică — a mesianismului social al artistului. Au apărut forme inversate, alterate ale acestei noţiuni, dar discuţiile şi polemîcile tot în cadrul ei au fost duse. Şi indiferent de evoluţia lor ulterioară de la un moment: dat înainte cu mai puţine preocupări sau făcînd cu totul abstracţie de orice problematică socială —, artişti ca Luchian, Iser, Ressu, Steriadi, Tonitza, Pacîurea şi Baliady, pentru a numi doar pe cei mai mari în perioada a- miriţită, care corespundea cu prima lor perioada de creaţie, aş-a s-au manifestat: ca nişte exponenţi ai ideii unei misiuni, ai unei eficienţe spirituale. Poate că nici unui din cei care au dezbătut ia noi teoretic problema nu a exprimat atît de caracteristic poziţia aceasta cum a făcut-o Viahuţă, cu atît

mai •clară cu cît prilejui afirmaţiilor sale, conferinţa intitulată Ones- fcîtotea **în artă,** ţinută în 1893 şi publicată ulterior în revista **Literatură şi ştiinţă,** pornea nu numai de ia ideea îmbinării poziţiilor estetice cu cele etice, ci şi cu cele ale ştiinţelor pozitive. Scopul artei, spunea el, ,,este ca tu artist, în care s-a strîns şi bate o arteră din vasta eneigie a rasei şi neamului din care faci parte, să devii o piesă de excepţională însemnătate în ruajul şî dezlănţuirea formelor noastre de viaţă. Priveşte, înaintea ta atîtea suflete obidite şi însetate, aşteaptă izvorul îimpede şi binefăcător la care ele să se adape şi să se răcorească. Tu poţi altera puritatea acestui izvor, tu-I poţi tulbura şi amesteca cu prea mult din noroiul şi amâreala pa- timei taie — tu poţi împrăştia în loc să lămureşti, să concentrezi şi să sporeşti acest fond de energie, ca să poată deveni ceea ce aşteptăm toţi de la tine: un izvor fecund de lumină şi simpatie”[33]. Toate elementele tipologice care definesc structura artistului învestit în epocă de societate cu un rcl măreţ sînt într-adevăr prezente aici.

Mărturiile lui Viahuţă sînt însă numai un extras semnificativ dintr-un şir neîntrerupt de atitudini care, în publicaţiile de aceeaşi orientare, se concentrează mai frecvent pe problema rolului artistului decît pe cea a definirii sau dezbaterii unui anume tip de artă, deşi nu lipsesc nici acestea. Tradiţia **Contemporanului** se menţine vie, la formularea, din 1881, a programului Contemporanului, care îşi anunţa intenţia de a pune la curent pe cititori cu teoriile şi descoperirile ştiinţei moderne şi cu literatura vremii. Cultivîndu-se mai întîi spi- ritele, acestea vor deveni mai receptive şi pentru ideile sociale mai înaintate. Problemele se puneau acum mai nuanţat, nu atît de intelectualist sub aspect psihologic. Gherea însuşi, cu tipologia intelectualului epocii sale dezvoltată în jurul feno- menuiui „decepţionismului", dar îndeosebi cu încercarea de a defini critica ştiinţifica, va depăşi intelectualismul pozitivist şi scientismul simplist.

„în critica literara nu putem încâ avea legi nestrămutate, teoreme tot atît de lămurite ca în geometrie (. . .) . Critica literară tindo a ajunge cu totul exactă şi ştiinţifică, dar e mea departe, foarte departe de acest ideal şi acum intuiţia ajută mal mult pe critic decît ştiinţa”[34]. Acest punct de vedere, unit cu ideea operei de artă ca ..organism”, idee cu o dubla origine, romantică şi scientistă, dar adoptată şi susţinută ulterior de adversarii ei, a generat în mediul criticilor şi publiciştilor legaţi sau influenţaţi de gîndirea lui Gherea concepţia despre artistul menit să salveze omenirea din marasmul afectiv al decepţionismului şi să incarneze în acelaşi timp esenţa naţionala a artei poporului său. „Un cîmp nemărginit de activitate sta deschis înainte şi ar ajunge un singur pictor de talent, entuziast de arta lui şi înzestrat cu o mare putere de muncă, pentru ca să dea naştere unui puternic curent artistic, respectat chiar şi în străinătate, Prin faptul ca ar dezvălui străinătăţii o viaţă absolut nouă, necunoscuta, şi pentru europeni enorm de interesantă, ar prezenta în expoziţiile internaţionale o notă cu adevărat originală, ar atrage de !a început atenţia (. . .) • E absolut nevoie ca acel pictor să fie Ja înălţimea epocii sale în privinţa sentimentelor”[35], scrie un cronicar. Un altul afirmă o poziţie asemănătoare într-un reproş: ,,Pe muncitor nu I-ai fixat pe pînza-ţi; talenta- tule pictor, nu mi-ai dat tabloul care să mă revolte sau să mă îmbărbăteze în lupta încinsă, ci creezi imagini fără nici un sens pentru noi". Un altul scrie: „Artistul mai trebuie să lucreze chiar atunci cînd lumea trece indiferentă şi rece pe fîngă frumuseţile lui; el trebuie să consume, ca ales al neamului lui, chiar cînd drept răspuns va avea dispreţul şi

sărăcia, oftica şi ospiciul de alienaţi. Altfel nu este artist, ci negustor de copii rele şi de originale mai rele (. . .) . Oamenii de genî'u şi de talent creează într-un mod fatal, oricare le-ar ii viaţa şi sfirşitul. Şi nu se gîndeau nici la stomah, nici la moarte, Dintr-o bucată de pline neagră şi dintr-un pahar de

vin acru ei dau la lumina ceea ce alţii, cu stridii şi cu şampanie, nici nu pot face, nici nu pot înţelege"[36]. Editorial ui program al Evenimentului literar (1893, nr. 1), intitulat Calea noastră, prodomîndu-şi adeziunea la „sănătosul curent literar ce se manifesta de o bucata de vreme în ţara noastră”, îi trasează artistului misiunea ,,de a procura plăcerile cele mai stabile şi mai frumoase, precum şi aceea de a stabil/ simpatie şi iubire între fiinţele care constituie societatea". Chiar atunci cînd este vorba de alte teme’, tema inovaţiei, a originalităţii, dar mai ales de tema raporturilor dintre artă şi realitate, a atitudinii faţă de realitate, accentul pe care aceste probleme le capătă în interiorul discuţiei sau a meditaţiilor se îndreaptă spre tema: locul artistului in societate. Dar ceea ce constituie un fenomen caracteristic epocii studiate este nu atît existenţa celor două problemefundamentale — artistul şi societatea, inovaţia şi tradiţia ca atare —, cît modificarea dimensiunilor lor în raport cu noţiunile şi ideile care au dominat în epocă, cu gîndirea filozofică în general şt cea estetică în particular. Daca arta este unul din mijfoaceie cele mai puternice de a învinge urmările psihice ale tehnicizării şi un adjuvant considerabil în efortul de a păstra un comportament uman normai, adaptat situaţiei existente nci create de industrializare şi tehnicizare, rolul social al artei capătă de la sine relief, iar rolul artistului trăsături specifice ca factor capabil de a genera ,,stiluri", el devenind, după cum spune Dilthey, ,,-un instrument de măsurat capacitatea creatoare a omului". Dacă ideea aceasta ajunge în practica artei să fie preocuparea esenţială a artistului, atunci problema lui va deveni aceea de a se confunda cu sursele energiilor funda mentale ole vieţii; va deveni repetarea gesturilor ei, imitarea ei dinăuntru ca „Einfuhlung”, nu din afară, ca „mimesis", ci ca o formă originală de expresie a energiei. Este remarcabilă din acest punct de vedere prezenţa de spirit istorică de care a dat dovadă un teoretician şi critic de artă ca Mihail Dra- gomirescu, situat pe poziţii teoretice opuse celor care ou dus in mod firesc, pe filiera gîndirii progresiste, la concepţia misionară a artistului, focar de energie spirituală. în consonanţă aici cu Gherea, el recunoaşte importanţa şi rolul intuiţiei in creaţia artistica, socotind chiar câ actul primordial al creaţiei este „originalitatea de intuiţie", care asigură actului creator suportul energetic necesar, originalitatea fiind astfel în primul rînd expresie a unei energii. Poziţia aceasta este cu atît mai surprinzătoare, cu cît ea este altoită pe cadrul raţionalist şi sistematic al gîndirii criticului. Au f terminologice ale acestei idei *a* lui M. Dragomirescu în sistemul lui W. Wundt, fapt care cuprinde desigur un sîmbure de adevăr; izvoarele rămîn totuşi în mare măsură proprii şi re- prezintă o coincidenţă de preocupări — în perioada dată, adică cea cuprinsă între 1893 şi 1910 — cu cele ale psihologiei şi teoriei cunoaşterii intuiţioniste europene, sub diferitele ei

forme. Definind arta ca o concentrare a vieţii în forma ei cea mai „energică, cea mai subtil intelectuală şi cea mai plină de regularitate”, Dragomirescu, atunci cînd ajunge să discute problema artistului, priveşte arta nu numai d-in punct de vedere psihologic, ci şi sociologic. Ei postulează ca o temă necesară în discuţie tema raportului dintre naţional şi universal, vorbind despre artistul care prin formă reuşeşte „să facă dintr-o concepţiune mărginită la un individ un element de cultură pentru întreaga societate sî chiar pentru întreaga omenire", şi să încadreze astfel funcţia de „geniu" universal, a cărui misiune în cultura moderna ajunge să coincidă în concepţia lui Dragomirescu cu cea a adversarilor săi — Gherea, lorga, Ibrăileanu —, cărora le reproşa totuşi ,, tendinţele sociologiste" şi insuficienta atenţie acordată valorilor estetice superioare. Dragomirescu nu râ- mîne însă consecvent unor puncte de vedere care păstrează doar caracterul unor intuiţii neargumentate cu continuitate. La el ideea că între artist şi om, între personalitatea umană şi personalitatea artistică există deosebiri şi distanţe uneori esenţiale — idee confirmată de cercetări din domeniul psihologiei creaţiei artistice şi apreciată pentru analiza ei judicioasă de istorici şi teoreticieni literari ca Rene Wellek — este dezvoltată în sensul antiistorismului întregii sale concepţii. Aceeaşi idee apare Ia Georg Lukacs sub forma unei opoziţii
dialectice între resursele spirituale umane în general şi cele artistice în particular. întîinim această preocupare şi la Th. Mann; în multe dinnuvelele scrise la începutulveacului
tema
este cea a rupturii dintre om şi artist, a unei rupturidureroase şi
inevitabile. Fără îndoială că. din orice optică ar fi
examinată problema, ea se leagă de criza denumită a estetismului finelui de veac XIX şi de acel proces foarte complex care a dus în epocă la zeificarea artei, la teofariia frumosului, şi ale cârui ecouri le întîinim la noi într-o interpretare proprie şi foarte categoric formulată de P. P. Negulescu în articolul Reiigiunea şi arta. într-un fel, teoretizarea disjungerii dintre artist şi om reprezintă consacrarea ştiinţifică a unei realităţi dramatice din domeniul istoriei culturii europene a secolului a-l XIX-lea, a unui fenomen cu multiple cauze:sociale,eco
nomice, filozofice şi care şi-a găsit unul din debuşeuri în scrierile teoretice şi în general în fenomenul activităţii scriitoriceşti a artiştilor, deosebit de intensă începînd din această epocă. întreaga gîndire estetică a lui P. P. Negulescu, din tabăra adversă sociologizanţilor, şi care s-a aflat în timpul studiilor în străinătate împreună cu M. Dragomirescu, evo- fuînd amîndoi sub impresia dezvoltării ştiinţelor pozitive, ră- mîne marcată şi de aceste preocupări ale epocii.

Adept al lui Titu Maiorescu şi prezent, de partea acestuia în polemica cu Gherea, P. P. Negulescu a pubiicat în 1896, adică în perioada studiilor în Franţa, Psihologia stilului[3]', un mic volum din care se desprind realităţi foarte semnificative pentru fenomenul circulaţiei ideilor şi al felului în care decurg grefele în acest domeniu. Este îndeobşte cunoscută dezvoltarea ulterioară a gîndirii enciclopediste a lui P. P. Negulescu, de viziune iluministă. îmbogăţită desigur de experienţele culturii moderne şi de exerciţiul luptei cu argumente impotriva momentelor iraţionale din istoria gîndirii, considerate atît de preţioase ca izvoare de reînnoire spirituală la finele secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea. Semnele acestei poziţii se iviseră încă de la prima manifestare teoretică, Critica apriorismului, teza de

doctorat a tinărului gînditor (1893). Cu asemenea premise, rataşarea, în proble-

unele estetice, la punctele de vedere ale unor gînditori aflaţi la antipodul teoretic lasă loc unui semn de întrebare. Explicaţia nu poate rămîne la cauze de ordin mărunt, legate de apartenenţa socială sau veneraţia ori adversitatea personală foia de cineva. Procesul psihologic al desfăşurării lucrării Psihologia stilului o dovedeşte. Publicat mai întîi în Convorbiri literare în martie 1892 — la distanţă foarte mică de studiu! cu problematică şi poziţie înrudită al lui Paul Souriau, La suggestion dans l'art, apărut în iunie 1892 studiul lui P. P. Negulescu pleacă de la ideea că emoţia estetică — sinteză psihică — numai întunecînd laturile active sau rezistente a!e personalităţii noastre duce la starea de perfectă receptivi- tc-ie contemplativă. De aici importanţa unui mijloc de potenţare a emoţiei estetice şi a experienţei estetice în genere, printr-o altă sursă de energie: sugestia. Este de reţinut faptul câ pentru P. P. Negulescu acţiunea sugestiei este polivalentă şi mai ales nu se leagă de limbajul formelor artistice, este deci mai mult şi altceva decit o tehnică. In ,,observarea psihologică a modului de a fi lăuntric şi intim, adică indiferent de expresia limbistică, al stărilor noastre de conştiinţă, se va găsi poate aplicarea şi înţelegerea procedărilor artistice". Şi moi departe: „Procesul psihic fundamental de sugestionare, prin care conştiinţa repune în mediul său natural de complexitate fiecare înţeles trunchiat şi izolat pe care i-l dă, în succesiunea ei greoaie şi înceată, expresia limbistică, acest proces fundamental trebuia să ne dea explicarea tuturor forme- loi de stil”. Filiaţia romantică şi apropierea de căutările simboliste ale momentului pe plan european sînt evidente. Nu se ştie dacă tînărul filozof român a cunoscut sau a frecventat mişcarea artistică a acestor cercuri simboliste (luînd termenul în sensul mai larg pe care i-l dă, încă în epocă, Albert Au- rier); este însă foarte probabil ca în mediu) studenţilor şi intelectualilor români prezenţi atunci în Franţa să-i fi cunoscut

- dată fiind specialitatea ştiinţifică — pe psihologul Nicolae Vcschide, asistent al lui Binet, dotatul promotor al unei teorii de interesante corespondenţe freudiene şi care a scris şi cro- nici plastice sub pseudonimul de Ion Măgură şi Kean. La

rîndu! sau, NicoJae Vaschide avea legaturi cu Theodor Cornel» care frecventa cercurile din jurul unor publicaţii, ca Revue Bksnche, şi era la curent cu mişcarea artistică modernă din capitala Franţei[33]. Fapt este că se reunesc în gîndirea lui P. P. Negulescu preocupările în legătură cu psihologia, atît de caracteristice, chiar obsesive în epocă în toate domeniile u~ manistice. cu o atracţie evidentă exercitată asupra lui de creaţia estetică de tendinţă simbolistă, sintetistă sau aspîrînd în genere către echivalarea cu muzica sau punerea în valoare a energiilor profunde ale conştiinţei, care-şi găsesc în muzică după cum foarte judicios observă W. Haftmann[39], „un acces deschis către realităţile universului înconjurător al artistului". Astfel el acordă conştiinţei şi viziunii artistice un im- portant rol gnoseologic cu funcţii spirituale educativ-terapeu- tice,

*

Problema roiului artistului în societate ia aspecte caracteristice în scrierile artiştilor, misiunea lui fiind adeseori pusă în relaţie cu ideea conformităţii creaţiei artistice cu natura în sensul în care o înţelegea epoca, preocupată de poziţia artei

faţă de ştiinţele naturii, *cşa* cum foarte pregnant o arată Alois RiegM[0]. Întîinim mărturii în acest sens la Odilon Redon, Van Gogh, Gauguin, Matisse, Luchian, îmbinate cu ideea vocaţiei şi misiunii umaniste o artistului ca modelator al conştiinţei, Ideea aceasta apare, chiar dacă nu formulată categoric, şi la Brâncuşi: creaţia artistică şi arta ca drum către de- sâvîrşirea interioară şi forţa iradiantă a personalităţii. De pilda la Odilon Redon sensul intrării în fluxul de energie creatoare al naturii se îndreaptă numai spre supunerea creaţiei artistice la legităţile naturii, supunere care ia un caracter mistic: „Arta este puterea supremă, năvalnică, vindecătoare, sacră, care se deschide asemenea unui boboc; deşi pentru diletant arta nu înseamnă altceva decît un delicios sentiment al confortului spiritual, în timp ce pentru artist înseamnă naşterea în chinuri a unor noi roade în vederea recoltelor viitoare"[41]. Aceeaşi problemă cîştîgă la Matisse, odată cu ideaîuf

terapeuticii psihice, o nuanţa vitalistă'[1]-, în timp ce la Luchian, în acelaşi context problematic, nota socială apare cu evidenţă. O întîinim în scrisorile lui, configurînd alături de alte «asemenea preocupări o poziţie românească caracteristică. Afirmată cu discreţie, ideea unei „misiuni” a artei prin acţiunea exercitată de rezultatele cunoaşterii artistice apare la Luchian, cu toată mărturisirea lui categorică: „Nu mi-au

plăcut niciodată teoriile". O filozofie implicită există în mărturiile Sui şi în faimosul său program: „să lucrezi în felul naturii”. Greutatea misiunii de a scoate la iveală adevărul din lucruri pentru a-I împărtăşi şi celor care nu sînt în stare să-i descifreze singuri este exprimată de Luchian încă în contextul emotiv al unor reminiscenţe romantice, dominate de sentimentul însingurării, a! izolării artistului, adeseori neînţeles- „Dar vai! putea-voi reda lumea căreia aparţine pentru a o admira, această creaţiune fermecătoare, mintea mea va pătrunde îndeajuns în linia ei nobilă şi plăpîndă? Voi avea eu curajul să vînd bancherului, rece şi nepriceput, acel chip măreţ şi dulce? Voi lăsa eu să atingă mîinile lui murdare, idealizarea vieţii mele? Căci acest tablou ar fi lucrat cu fire din nervii mei, cu ani din viaţa mea". Coroborate cu alte aspecte ale creaţiei lui Luchian, cu momente categoric consacrate „socialului” din realitate, aceste afirmaţii îl dezvăluie pe Luchian pină ia capăt ca aparţinînd deplin epocii lui, în coloratură locală; insă în general vorbind, Luchian are convingerea caracterului universal al picturii: „Oricum, pictura noas- tifâ nu se prea deosebeşte de cea străină, şi eu cred, că e aproape fatal să fie aşa. Graiul picturii e o limbă universală; doar felul concepţiei şi culoarea locală ce ne mai deosebeşte puţin — dar prea puţin"[43]. în acest sens o comparaţie cu manifestările şi cuvintele înrudite în spirit ale lui Van Gogh ar fi edificatoare. Şi la Van Gogh întîinim aceeaşi conştiinţă a grandorii misionar-sociale a artistului, căruia îi revine sarcina de a descoperi în realitate un adevăr suplimentar, nu la îndemîna oricui, şi care merită cununa nemuririi. Vorbind astfel despre moartea unui prieten pictor, Van Gogh scrie: *,Imi pot cu greu închipui că cei care pătrund pînă în miezul

vieţii şi care, pe lingă aceasta, sînt în stare sâ se judece pe ei înşişi ca şi cum ar fi vorba de alţîî, şi discută cu ceilalţi cu degajare, ca şi cum ar face-o cu ei înşişi, îmi pot cu greu închipui o repet, câ astfel de oameni pot pieri într-o buna zi". Dar sâ nu uităm câ, :1a fel ca şi Luchian, Van Gogh a fost un artist pasionat, sensibil şi receptiv la valorile dramatice ale socialului. Această împletire a prezenţei afectrve şi intelectuale în problematica socială a timpului cu supravieţuirea unei concepţii romantice a artistului damnat, chinuit de neînţelegerea celor mulţi sau puternici, este foarte caracteristică finelui de veac şi misionarismului estetic derivat din conştiinţa alienării. Artistul care-l „inspiră pe privitor", cu preţul unor jertfe personale de viaţă şi energie., este un binefăcător spiritual, un eliberator şi un medic; el îndeplineşte o misiune, indiferent de greutăţile şi opoziţiile mediului în care îşi desfăşoară activitatea. în acest sens se exprimă şi Odilon- Redon: „chiar dacă arborii nu au coroane înalte, ior cerul este cam mohorît şi norii prea grei pentru visurile noastre, unii artişti au ştiut să păşească înainte cu energie şi bărbăţie, cu temeritatea unor rebeli care ştiu că deţin, fie şî pentru o clipă, un capăt al adevăratei realităţi".

înrudirea de concepţie dintre Luchian şi Redon sau, poate mai precis spus, modul de înţelegere a raporturilor creaţiei artistice cu natura şi realitatea face şi mai vizibila trăsătura distinctivă a ideii româneşti de misionarism artiste. Pentru Luchian, ca şi — în aceeaşi perioadă — pentru Iser, Ressu, Tonitza — capacitatea de a deţine „adevărata realitate'", alt mit al artei epocii — se conturează social, prin însuşi felul de a porni *ia* examinarea problemelor., condiţionate, la rondul lor, de viaţa mediului în care creşte şi se desfăşoară munca artistului. Aici devine necesar sâ distingem între evoluţia terminologiei folosite, ori de cîte ori este vorba de roUil artistului în societate, în cadrul difeiiteior poziţii ideologice şi al diferitelor grupări şi medii în care problema a fost dezbătută sau atinsă. De la nota categoric militantă acordată de unii publicişti din presa muncitorească noţiunii de „misiune socială" în creaţia artistică, simplism argumentat combătut

de Constantin Miile în **Evenimentul literar**'[1'5], naţiunea a capotat un conţinut mai complex la artişti sau la scriitori oare au trâit fenomenele intense în însăşi evoluţia lor istorica: de pildă Gala Galaction şi N. D. Cocea. GaJaction, ca artist ©! însuşi, pleacă în judecarea operei de la ideea de valoare estetica, ordonatoare şi absorbitoare a altor valori, extraestetice. Cro nicile Iui, de pildâ cea consacrata Iui Iser, sînt elocvente din acest punct de vedere. Galaction sesizeazâ cu 'fineţe şi acuitateceea ce este caracteristicşi autentic în arta lui Iser, plecînd de la criteriul estetic în judecata —un criteriu estetic cu substrat vitalist — intîlnit frecvent in epocă, care nu pierde însâ din vedere ideea de misionarism. Dar atunci cînd se ocupă de Băncilă, pe care-l elogiază cu generozitate, criteriul lui Galaction se acomodează notei specifice pe care ideea misionară despre rolul artistului în societate o capătă la Băncilă[45]. Astfel încît înţelegem motivul pentru care, în cazul respectiv, cu toata valoarea estetică mai redusă a operei, este apreciată funcţia ei socială — de un anumit caracter militant, recunoscut de Galaction ca necesar şi util dezvoltării istorice a societăţii româneşti în momentul dat. Acelaşi lucru se întîmpiă şi cu gîndirea critică a Iui N. D. Cocea, care funcţionează aplicată concret ia necesităţile culturale ale societăţii româneşti atunci cînd se ocupă de fenomenul artistic naţional, dar analizează în altă lumină creaţia artistică atunci cînd obiectul se referă la arta străina. Observaţiile lui de călătorie o dovedesc, ca şi întreaga dialectică a gîndirii lui[46]. Consensul acesta fundamental — au toate diferenţele de nuanţă sau de optică - asupra ideii că rolul artistului în societate există, că el are un caracter misionar, pe arii largi, marchează cultura artistică românească în epocă, o înserează în etapele tradiţiei artistice din secolul anterior şi explică, în mare măsură, păstrarea acelui profil propriu echilibrat, de atîtea ori relevat, în momentul european al celor mai năvalnice şi răsturnătoare evenimente artistice. SîRI grăitoare din acest punct de vedere atitudinile unor scriitori şi artişti reprezentativi, din tabăra moderniştilor programatici, rataşaţi în vremea ior de critică la mişcarea generic denumita simbolism, colaboratori în exclusivitate ai revistelor de orientare categoric antisemănătoristă, antipoporanistă etc., şi aparent indiferente la problema rolului social al artei. Astfel, este simptomatic caracterul puternic polemic al articolelor critice ale lui Arghezi, crescut evident pe un fond de sensibilitate ,,socială”, în ideea menirii artistului în societate. In 1904, într-un articol-program publicat în **Linia dreapta,** ţine să sublinieze câ: „Noi dăm artei în concepţiunea universală şj multîpilâ zona superioară, dar de la ea pînă la noi, aceşti preocupaţi într-o climă mai relativă şi brutală, se stratifică destule convenţiuni care să ne încurce condeiul, ca un bumbac. Acest bumbac, ce pare din depărtare nori încărcaţi cu belşug, mîncat în cantităţi superioare, tăvăluit în zahăr — porţii — ne-a lăsat loc să năzuim (la apiinderea totală. E un ideai pentru toată viaţa . . .[47]. Dar şi în întreaga structură a revistei sale **Cronica** (1915-1916), poziţia lui estetică este întreţesută cu pasiunea pentru marile valori extraestetice, al căror intermediar suprem calificat este socotit a fi artistul[43].

Simptomul apare neîndoielnic şi la Macedonski, dincolo de tot bagajul de formulări teoretice care pot induce în eroare şi au adeseori un caracter destul de ambiguu, împrejurare caie a determinat atacuri injuste si etichetări nediferenţiate mar ales din partea criticii de stingă'[9]. Definiţia pe care o dă noţiunii de poemă ascunde în ea însăşi o definiţie a menirii artistului: „O poemă, dar, după mine, trebuie să conţie tot: supărări, suferinţă, înţelepciune, nebunie. O poemă trebuie sâ fie însăşi inima omului. Totul trebue să se întîlnească într'însa în confuziune şi pe neaşteptate, aşa precum este în viaţa reală. Rîsul să

fie lîngă plins; ura lîngă amor. De la sublim la trivial, iată ce înţeleg eu prin poemă, iată ce trebuie să fîe ea. Pentru acest cuvînt, ea se compune din tot ce si-a scris şi s-a făcut pînă acum, bun sau rău, şi se numeşte poema omenirii".

CAPITOLUL AL lil-LEA

ideile şî problemele care au stat ia baza gîndirii artistice a ► nceputuiui de veac s-au concretizat, cu accente dominante pe im*a sau aîta dintre ele, şi în cadrul diferitelor mişcări artistice. Unele din ele au avut un ecou deosebit la noi în ţară.

Dintre mişcările artistice europene, cea care a incarnat într-o sinteză dintre cele mai substanţiale, mai rodnice şi mai expresive, multe preocupări caracteristice culturii începutului de veac a fost **Jugendstil-ul,** cu multiplele lui forme naţionale. Denumirile luate de aceste diferite forme naţionale — Art **Nouveau** în Franţa, **Liberty** în Italia, **Sezession** în Austria, Modern Style în Anglia, — accentuează intenţia inovatoare a mişcării, conştiinţa că esenţa rostului ei este ruptura cu trecutul, afirmarea libertăţii şi a tinereţii spirituale. Este interesant de observat că, excepţie făcînd denumirea mişcării în Franţa, toate celelalte denumiri au o cuprindere mai largă, justificînd ideea că locul istoric a] **Jugendstil-ul** ui depăşeşte zona strict artistică şi exprimă o mutaţie ce tinde să intervină

pe planul stMukii de viaţa, al comportamentului soctaJ. Ac- ae^tul rămîne desigur concentrat pe problema esteticului, a frumosului, dar destinul funcţional ai categoriei este specificul mişcării, îi determina caracterul. O metamorfoză programatică a estetismului, o trăsătură de unire între formele eterate ale simbolismului - evaziune în etern — şi ceJe ale unei faze noi ale culturii practice, a culturii vieţii cotidiene se opera în viziunea Jugendstil-ului. In acest straniu şi fulgurant fenomen artistic, a cărui durată efemeră n-a împiedicat ecourile lui în teritorii artistice din cele mai diverse şî cu o lungă respiraţie în timp, se năştea acum joncţiunea între modalităţi opuse de a răspunde agresiunii tot m>ai dominatoare a ştiinţelor pozitive, Hermann Muthesius un exeget contemporan a^l mişcării, vorbeşte despre „strigătul de sete pentru artă" provocat de o discrepanţă afectivă în raport cu mediul industrializării capitaliste[50]. Aspectul, tîlcul acesta o Jugendsttf- uiui a fost intuit ca atare de creatorii cei mai semnificativi ai curentului, de pildă de Henry Van de Velde[51] şi Gustav Kiimt[52], presimţit de marii lui precursori, de pildă Edvard Munch, susţinut de propagatorii lui, consecvenţi pînă şi faţă de metamorfozele pe care ie-a suferit **Jugendstil-ul** şi de supravieţuirile lui: este cazul 3ui Hermann Bahr[53]; aceste tîl- curi şi-au pierdut înţelesul şi valoarea, o dată cu discreditarea mişcării însăşi, dar şi după ce ea a cunoscut extraordinarul „revival" din ultimul deceniu şi jumătate. Un foarte documentat istoric şi comentator al mişcării, Arthur Schmutzler, autorul voluminoasei monografii **Art-Nouveciu[54],** studiază, cu o deosebită competenţă şi fineţe, sursele imagistice ale fenomenului fără însă a se opri asupra punctelor de înt/inire aîe acestor surse între ele sau, printr-un proces de captare, cu alte surse, de altă origine decît dominant estetică, preocupare pe care nu a neglijat-o un alt erudit cercetător al mişcării, A. Hofstätte[55]. Este cert câ un examen pornit cu mai multă curiozitate pentru condiţiile şi motivele ,,reviva]"-ului îndeamnă de la sine spre cauzele mai adînci care au generat un fenomen stilistic de atîta amploare şi cu o râsplndire atit de rapidă. Nu este vorba atît sâ regăsim, în multe privinţe.

trăsături şi preocupări estetice comune între noi şi alte mo- msnte ale istoriei culturii, aşa cum a făcut-o în ultima vreme, cu perspicacităţi şi sugestii memorabile, Rene Hocke[56], cît, prin intermediul unui fenomen al trecutului care a însemnat şi o încercare, o modalitate de a corecta salturi poate primejdioase în istoria spiritului, să ne clarificăm nouă înşine problema ,,existenţei" în viaţa culturii contemporane. Este un demers care se impune de fiecare dată cînd istoria culturii ne oferă un material concret care face posibil ace! act ştiinţific considerat de Riegl ca ţel suprem a! istoricului de artă: faptul de a lega între ele fenomene de artă, prin evidenţierea trăsăturilor lor comune şi a Ie introduce în conştiinţa noastră pe' calea cunoaşterii astfel dobîndite. Istoria artei vrea să ne pună în situaţia de a fi în stare, atunci cînd o operă de artă ne cade sub ochi, ca ea să fie pe loc subsumată unei idei generale deja cunoscute — noţiunea de stil —, în aşa fel încît opera de artă să-şi piardă caracterul straniu, deranja n-t, făcîndu-ne abia prin aceasta capabili să-i gustăm elementul specific, original, neobişnuit, cu tot farmecul pe care orice schimbare î! scoate în evidenţă[57]. Este de observat aici câ această afirmaţie a lui Alois Riegl, cu tot caracterul ei general valabil, rămîne lotuşi marcată chiar de experienţa fenomenului Jugendstii. Datînd din 1902, adică anul expoziţiei de artă decorativă din Torino, ideea lui Riegl foloseşte în exprimare termenul de straniu" şi epitetul, destul de neaşteptat de „deranjant", ambii termeni făcînd parte din repertoriul criticii care, în epocă, aduce obiecţii formelor secesioniste din aria Art-Nouveau-ului. Este concludent şi faptul că Riegl leagă salvarea calităţii artistice a operei „stranii”, pe care el o acceptă şi o înţelege, de posibilitatea ei de a avea „stil", noţiune a cărei a-naliză metodică, îmbogăţire în conţinut şi definire a fost una din contribuţiile teoretice cele mai importante ale epocii şi, m acelaşi timp, în profunzime împlîntată în complexul care a determinat, istoriceşte, apariţia Jugendstii- ului. Există cercetători ai mişcării care consideră categoric că trăsătura ei fundamentală stă în faptul de a fi „trăit reînvierea ideii de stil”*[8], deşi alţfi, printre care chiar organizatorii marii

expoziţii „Sezession" din 1964, la Miinchen, socotesc, dimpotrivă, că nu este vorba de ideea de stil, ci despre o noţiune ,,ersatz” a stilului[59]. Motivarea acestui punct de vedere porneşte de la diversitatea de tendinţe din interiorul **Jugendstii-** ului însuşi, de la labilitatea formelor lui, în alcătuirea cărora căutările simboliste, ca şi cele ale impresionismului german, îşi găsesc netăgăduit locul, unitatea înfăţişăiii rezultînd abia din sinteza operată astăzi de noi în perspectiva timpului şi nefiind nicidecum o preocupare a mişcării însăşi. Acest punct de vedere nu poate fi însă acceptat decît în măsura în care limităm aria de observaţie la problemele picturii şi lăsăm la o parte elementul constitutiv al mişcării care este problema ariei totale, a integrării artelor, a regîndirii „obiectului” ca factor absorbant şi totodată creator de stil. Este interesant de observat că unui pictor ca Maurice Denis, Henry Cachin îi mărturiseşte, în plin simbolism: ,,ca şi dumneata, iubesc simbolul — această tensiune către obiect”[60]. Dar problema ,,obiectului", cu toate implicaţiile programatice, pitoresc exprimate de Robeit Delevoy în formula **„Art-Nouveau-ul** este un cod de semne legate de praxis”, cuprinde temeiurile filozofice nodale ale ecloziunii acestui fenomen artistic cu o extindere internaţională necunoscută de la baroc încoace. Astfel nu numai că apare justificată folosirea termenului de stil, dar şî extinderea semnificaţiei termenului dincolo de graniţa esteticului. Chiar dacă în sonoritatea spiiituală a noţiunii, coloratura estetică stăruie dominant — faptul este inevitabil, după cum a observat cu multă judiciozitate Lorenz Dittmann atunci cînd spunea că „noţiunea de stil nu-şi reneagă niciodată provenienţa din zona esteticului", iar folosirea ei în sens istoric influenţează o viziune estetică a istoriei[61] —, demersul Jugendstil-ului nu este mai puţin temerar îndreptat *spre* problema unui stil de viaţă şi nu numai strict de cultură.

Aici poate fi evaluată în toată amploarea ei interesanta metamorfoză a estetismului pur într-un estetism utilitar, prin intermediul **Jugendstil-ul** ui. Racordarea preocupărilor şi a acţiunii lui William Morris în Anglia, ale lui Bing în Franţa, ale prinţesei Tenischewa în Rusia, cu estetismul dandy-ist este un fenomen care se desvăluie abia astăzi în deplina lui semnificaţie,în momentul în care experienţa rolului estetic al „obiectului" ca simbol al unei ambianţe, avînd o mare supleţe ş; un mare rol în absorbţia şi iradiaţia valorilor de toate felu- rile, începe sâ cedeze locul experienţelor unei transformări treptate a esteticului în extraestetic, a esteticului în existenţial şi a înlocuirii ideii de stil prin ideea de „environment", sensurile viziunii **Jugendstil-ul** ui şi ale descendenţei sale, **Bauhaus-** ul capătă într-adevăr reflexe patetice, prin înfăţişarea lor prevestitoare de apus al unui mod de a simţi şi înţelege unitateade stil şi raporturile dintre artă şi cotidian. Cu conţi nuturi şi cu destinaţii diferite, fiecare dintre izvoarele-afluenţi ai **Jugendstil-ului**: visul romantic al lui William Morris de *a* salva şi a resanctifica munca manuală — meseria — artizanatul, priceperea şi curajul comerciantului de artă Bing de a aduce în circuit cotidian obiectul straniu, somptuos, ademenitor, entuziasmul prinţesei Tenischewa şi al grupului de !a Talaşkino în a reînvia artizanatul folcloric naţional, au purtat toate, într-un fel sau altul, semnificaţia voinţei de a democratiza arta. Paradoxal, paralel cu demonstraţiile aristocratizante ale unui Robert de Montesquieu sau ale Sarei Bernhard în ale căror locuinţe „obiectul" era gîndit într-un context care tindea să-i anihileze funcţionalitatea practică şi, o dată cu ea, şi caracterul decorativ, lăsînd prioritate funcţiei sugestive[62], in intenţia de a restabili prestigiul „stilului" într-un univers degradat de invazia urîtului, acţiunea de propagandă artizanală înfloritoare în toate ţările europene urmărea aceleaşi ţeluri, dar pe alt plan: cel al declanşării şi captării energiilor adinei, salvatoare, ale spiritului. Dar a captării pe calea „unificării" prin stil.

Numai comparînd felul în care, cu două-trei decenii mai tîrziu, suprarealismul avea să teoretizeze aceeaşi captare a energiilor psihice, dar principializînd fecunditatea stărilor hao-

tice, iese la iveală un alt aspect: efortul ordonator al **Jugendstil-ului,** a cărui iconografie multilaterală dovedeşte astăzi prioritatea în materie de cercetare şi folosire a surselor şi resurselor inconştientului. De altfel, această mobilizare a forţelor din straturile adinei aie conştiinţei, caracteristică limbajului de forme al Jugendstî!-uiui, acest prim sondaj în sub şi inconştient, are un corespondent teoretic din cele mai bitoare în unele din concluziile lui C. F. Jung, încâ mai mult sau mai in profunzime decît în descoperirile lui Sigmund Freud. Aspiraţia către unitatea şi organicitatea expresiei umane din zona a ceea ce numim suprastructura, dobîndită din convingerea câ există o „energetică a sufletului" căreia îi este proprie tendinţa de a unifica într-o totalitate creatoare toate categoriile de activităţi, este decisivă pentru gîndirea lui Jung. Iar faptul că el deduce acest caracter unificator a! energiei psihice din ceea ce numeşte tendinţa finalizotoos[T]e a [inconştientuluişi din forţa compensatorie şi echilibrantâ a raporturilor generale dintre inconştient şi eul individual, aj-tm- gînd astfel la „redescoperirea integralităţii şi polarităţii psihismului uman”, dupăcum o susţine unul din comentatorii lui avizaţi[63], îl leagă de p/obiematica acelor mişcări artistice care şi-au făcut un crez şt o misiune din a încuraja acţiunea compensatorie a conştiinţei artistice în mediul psihic al dezvoltării tehnico-ştiinţifice. Lupta **JugendstH-ufui împotriva** dezmembrării stilistice a culturii prin eclectism şi istorism superficial îşi găsea şi ea un corespondent teoretic în gîndirea lui Jung. Pe această latură însă, nu atît **Jugendstil-ul** propriu- zis, cît una din mişcările desprinse dîn el — expresionismul în primul rînd şi, pe altă filieră, tendinţele primitiviste — ou experimentat folosirea surselor artistice exotice ş-i folclorice, ca o modalitate de a realizaacţiunea compensatorie prin cufundarea şi readăparea la izvoarele arhetipale ale inconştientul colectiv. Poziţia categorică a unor expresionişti care văd chiar în secesiune numai laturile ei de legătură cu trecutul, depăşite, este simptomatică, lată ce scrie de pildă E, L. Kirchner: „Înăuntru acestei şunci de atelier palide şi lipsite de viaţă, ior afară viaţa, colorată, desfăşurată în soare şi mişcare . . . De ce nu pictează oare bunii domni de *la* secesiune această viaţă suculentă? Ei n-o văd, nu sînt în stare s-o vadă, căai este în veşnică mişcare, şi dacă ei o iau cu ei în atelier, devine poză şi nu viaţă"[15]*.

[n Jugendstil-ul propriu-zis, captarea energiei psihice nu aspiră la depăşirea capacităţii individuale de a da expresie forţelor interioare, ba chiar caută, cu predilecţie, expresia maximei individualizări, în punctul în care diferenţa specifica individuala poate atinge datele straniului. Această trăsătură este şi cea oare decide limitele, particularismul, destinul singular al acestei mişcări. Este de remarcat aici faptul că o reluare stilistică din cele mai pregnante, atingînd aproape imitaţia, a scrierii şi imagisticii Jugendstil-uiui o întîinim în arta „psycbe- deJică”[65], adică într-un domeniu al activităţii psihice, unde particularizarea experienţei individuale atinge culmi paroxistice, matadive, ale retragerii şi cufundării în sine. Nu o dată a fost subliniat narcisismul viziunii Jugendstif-ului, ajungîndu-se chiar (a ideea unui caracter „insular", susţinut de argumentul că primele forme aie acestui stil au apărut în Anglia[00]. Problema nu prezintă, pusă în acest fel, decît un interes pitoresc, deşi observaţia nu este lipsită pe perspicacitate. In sculpturile kti Georg Minne de pildă, ca şi la Lehmbruck, înclinarea către sine însuşi este una din atitudinile corporale predilecte; ia Minne apare chiar şi simbolul lacului şi al fîntînii. Gestui înclinării narcisiene este prezent şi la Brâncuşi, în concentrarea „Rugăciunii”, ca şi în aplecările şi unduirile sculpturii „D-ra Pogany". Introvertirea, de la care porneşte limbajul Jugendstil-ului, apare în primul rînd ca rezultat al atitudinii spirituale compensatorii, care a caracterizat conştiinţa artistică a finelui de veac XIX şi a începutului de veac XX. Este
o campanie de căutare salvatoare a energiilor naturii pfin irtermediul eului afectiv şî intelectual, în forma de experienţă cea mai obsesiv individualizată — în experienţa adolescentină, juvenilă. Abia din acest prim demers vor creşte ulterior atitudini estetice în care exerciţiul introvertirii şi al scrutării a- dîncurilor conştiinţei individuale va genera o deschidere, o dăruire a expresiei, o revalorificare matură a infinitului dinamic aşa cum s-a întîmplat în expresionism şi futurism. Procesul acesta a fost într-adevăr un proces de maturizare şi este interesant de constatat cum în expresionism capătă — ca un simptom al acestei maturizări — un roJ important portretizarea figurii umane şi, cu predilecţie, a figurii umane mature. Comparaţia ducînd la concluzia existenţei unui proces de maturizare poate fi susţinută şi istoriceşte prin faptul că le cei mai mulţi dintre expresionişti înrudirea cu viziunea Jugendstil-ului apare categorică, ceea ce înseamnă că în substanţa lui psihică Jugendstil-ul permitea asemenea creşteri şi derivaţii, imprevizibile pertru cine nu ar lua suficient în consideraţie esenţa filozofică a acestei mişcări, evidentă prin însuşi programul ei integralist, în contradicţie numai aparentă cu tipul de limbaj artistic pe care-l propune.

Un alt argument care pledează în favoarea acestei maturizări ivite din interiorul experienţei Jugendstil-ului — chiar privit strict sub latura lui formală — stă in felul în care a evoluat în această perioadă atitudinea faţă de sursa culturilor exotice, de la „japonismul”, „celtismul" şi „arhaismul grec” din ultimele decade ale veacului al XIX-lea, dezvoltate mai ales ca o preluare de noi forme ornamentale în toate domeniile[67], pînă la interesul pentru arta neagră, pentru culturile străvechi de pe teritoriile americane sau din Orientul apropiat în care expresionismul, în prima lui fază cubismul, apoi suprarealismul au căutat mai ales modele de forţă şi puritate spirituală, surse de energie nealterată.

Privită ca una din primele etape ale artei moderne în acţiunea ei de regăsire şi regrupare programatică a forţelor psihice prin forajul în adîncurile conştiinţei, mişcarea **Jugendstil-ului** ne apare sub formele ei cele mai expresive şi caracteristice în modalităţile liniare, adică acolo unde energia îşi traduce nemijlocit materialitatea. Şi pentru că diferitele genuri ale graficii îngăduite în mod propice desfăşurarea spectaculoasă a exerciţiului liniar, era firesc ca aproape toţi cercetătorii mişcării să acorde prioritate rolului **Jugendstil-uluî** in grafică şi mai ales în grafica aplicată, respectiv în afiş şi ilustraţia de carte. Totuşi este curios faptul că tipul de expresie liniară caracteristic **Jugendstil-ului** deşi apare şi în grafica de şevalet, în schimb poate fi surprins mai stăruitor şi mai pur în arta aplicată: în textile, ceramică, sticlărie, mobilier, lemnărie decorativă. Există de asemenea, în forme deo-

Mîbit de expresive, in sculptură. Este de aceea foarte concludentă imaginea unei săli de expoziţii de plină ecloziune a Art-Nouveau-ului, de pildă a salonului de grafică al sălii, de cea mai nouă şi pură factură Jugendstil, dominată de ornamentul esenţialmente liniar, şi în care „linia” este un limbaj purtător de sensuri vaste şi multiple, pereţii sînt acoperiţi do lucrări de grafică de şevalet de factură mai mult sau mai puţin tradiţională, distonînd stilistic cu factura sălii. Chiar numele expozanţilor pe de o parte, şi al autorilor decoruîui săli: pe de alta, autori printre care se numără din cei mai de seamă reprezentanţi ai Art-Nouveau-ului austriac[68], sînt o indicaţie. Expoziţia aceasta confirmă adevărul că grafismul jugendstil-ului depăşeşte cu mult problema dezvoltării unui gen de artă şi că exprimă, dimpotrivă, simptomul stilistic unitar al dezvoltării unui ansamblu de genuri menite să creeze o ambianţă spirituală şi materială: un „environment" de mare suflu, pe toate registrele existenţei, cotidiene sau extraco- tidiene[69]; iar acest simptom stilistic este agentul unui impuis existenţial care tinde să echilibreze şi să contopească în chip straniu biologiacu filozofia şi cu poezia. Originalitatea ju gendstil-ului stă deci în faptul că el străbate cu dezinvoltură toate genurile, reabilitîndu-le pe toate. Nu este lipsit de semnificaţie faptul că Gauguin, unul din precursorii imediaţi ai mişcării, a manifestat pentru artele decorative şi aplicate un interes care cedase de multă vreme un spaţiu aproape absolut artei de şevalet. Iar după Gauguin, aproape fără ex cepţie, în diferite ţări europene, artişti aparţinînd diverselor orientări care avuseseră puncte de plecare sau de contact cu Jugendstil-ul, au practicat uneie sau altele din modalităţile artelor decorativ-aplicate. Printre ei se afiă Kandinsky, Pi- casso, Maillol, Benois, Rouault, Macke, şi încă mulţi alţii.

Trebuie însă precizat că unitatea aceasta simptomatică a linearităţii în Jugendstil nu exclude diversitatea modalităţii de expresie liniară.Nu numai concomitenţa liniei Jugendstil cu linia cubistă este astfel de relevat, dar chiar în interiorul Jugendstil-ului s-a dezvoltat, alături de linia serpentinată, linia dreaptă, cu aceeaşi omniprezenţă pe toate treptele genurilor de arta. Prezenţa liniară cu surse în Jugendstil poate fi urmărită pînă azi, de la expresionism fa lirismul nonfigurativ expresionist, şi de la Bauhaus şi constructivism pînă ia abstracţionismul geometric. Desigur că, pe măsura metamorfozei prin absorbţie în alte contexte expresive, ,,linia" şi-a pierdut caracterul absolut de „scriere", de caligrafie pe care-l avusese în Jugendstil, dar filiaţia, în cadru] limbajului de forme, rămîne evidentă.

Potenţeze expresive ale liniei Jugendsti!-u4ui, forţa ei eruptivă specifică s-au manifestat caracteristic şi în fenomenul caricaturii[1], care a cunoscut în tot cursul perioadei de dez- voltare a Art-Nouveau-ului, unul din marile momente ale înfloririi ei. Prin intermediul caricaturii, simbolul a intrat cu aspecte specifice în cotidianul comentariului social, iar ca- pacitatea de metamorfoză a semnului grafic şi a imaginii generate de el au intrat în exerciţiul gustului public, determinând, prin însăşi natura caricaturii, o mutaţie a interesului către substanţa ideologică vie, către polemica ascuţită care şi ea a înregistrat în aceiaşi ani un moment de vîrf ca gen literar şi filozofic. Rolul şi ecoul caricaturii din epoca dată s-au făcut simţite prelungit de expresionism, în portretistica expresionistă în special, tocmai prin latura aceasta a unei polemici implicite, cu substrat social-filozofic.

In România, fenomenul Jugendstil-ului nu a rămas fără ecou. Deşi nu se poate vorbi de o mişcare constituită, cu momente evolutive, aşa cum s-a întîmpiat în Austria, în Ungaria sau Rusia, manifestări numeroase caracteristice mişcării au fost înregistrate la noi, şi este interesant de subliniat că manifestările acestea au fost mai puţin pregnante pe plan propriu- zis stilistic, al corespondenţelor de limbaj, al vieţii formelor, cît pe planul problematicii Jugendstil-ului, al preocupărilor generate de cauzele, izvoarele şi ţelurile lui. Se poate astfel urmări dezvoltarea în această perioadă, a arte* decorative, acum inclusă în expoziţiile de mare amploare şi, parafei cu ea, o bogată publicistică în materie, nu lipsită de încercări de teoretizare. între ele se numără importantele contribuţii ale lui Abgar Baltazar, cu aplicare

specială la ceea ce
c.\ numeşte „industria de artă"[70] şi ale Cecifiei Cuţescu-Storck, m care pictoriţa îşi exprimă o viziune modernă asupra ariei decorative, înţeleasă în sensul larg, activ ai Jugendstil-ului (do ale cărui trăsături pictura ei se leagă) şi combate concepţia îngust-tradiţionalistă, practicistă, a unui Tzigara-Samurcaş[71]. Companiile teoretice asupra artei decorative, situate cu mai mare frecvenţă între 1905—1916, au fost precedate de articole cu caracter informativ şi de unele aprecieri, apărute în presa cotidiană în perioada 1898/1902, adică într-unul din momentele revărsării acestui stil :n Europa?[2]. Problema dezvoltării artelor decorative avea în chip firesc să se precizeze la noi în contextul legăturii cu arta populară, dată fiind nu numai vitalitatea şi importanţa creaţiei populare româneşti, dar şi a întregii mişcări ruraliste, de diferite orientări, existentă atunci im cultura românească. Un fenomen înrudit s-a petrecut în Rusia, unde **Art-Nouveau-ul** a luat naştere din anume forme estetizante ale narodnicismului. Iniţial, ţelurile şcolilor de 'a Talaşkino şi Abramţevo porniseră de la un entuziasm naţional şi social care voia să repună în circulaţie valorile artei populare ruse, „creaţiilepoporului". Întîlnirea cu viziunea Jy-giendstiS-ului, care şi-a găsit cu cîţiva ani mai tîrziu expresi-a teoretică în revista **Mir Iskusstva,** dar a fost pregătită şi de opera unor pictori şi scenografi (Roerîch, Benua) a avut drept urmare transpunerea problematicii privind valorificarea organizată a tradiţiilor folclorice, pe planul psihologic al împrospătării forţelor spirituale formative, diminuate de asalturile pozitivismului scientist. Împletirea unor asemenea acţiuni din care au rezultat includeri ale expresiei plastice folclorice în viziunea unor artişti moderni a fost purtătoare a unui ecou deosebit acclo unde arta populară prezenta o sursă abundentă de inovaţii formale. Astfel se poate considera că şi legătura Iul Brâncuşi cu arta populară se afirmă nu numai „ontologic", ca un dat al originii lui ţărăneşti, ci şica înscriere în climatul unui moment al istoriei culturii înEuropa. Acelaşi lu cru se poate spune — deşi într-o măsură mai redusă — si despre raporturile Luchian, cu arta populară; este semnificativ faptul că opere cu evidentă şî directă sursă de inspiraţie din

aria populară apar abia după faza „primitivistă", a „Cuminţeniei pămîntului" şi a primei versiuni a „Sărutului". Este dec- vorba despre o experienţă de ordin cultural, despre o maturizare ale cărei faze mărturisesc şi legături cu mişcarea AFI-NOM- veau-ului[7;î], şi sincronizări cu preocupări apropiate ale artiştilor români din ţară.

De fapt, aprofundarea interesului pentru arta populară s-a dezvoltat şi pe un plan european într-o a doua etapă, următoare descoperirilor care au dus la primitivism. în expresionism de pildă, etnografismul programatic, întovărăşit de studii tn domeniu, s-a dezvoltat în cadru! grupării Der blaue Reiter[74], adică în al doilea moment al mişcării în Germania, între
1PIG— 1912, după ce căutări primitiviste îşi găsiseră expresie* în opera celor de la gruparea Die Biîicke, la un Kirchner de pildă şi la Schmidt-Rotluff[7]'. Era pretutindeni tendinţa unei reîntoarceri la izvoarele proprii ale tradiţiilor artistice, stimulată de incursiunile în creaţia popoarelor primitive.

Puntea de legătură a tuturor acestor preocupări cu Art- Nouveau-ul era, pe lîngă tendinţele de reechilibrare şi reu- nificare a energiilor psihicului omenesc, reînvierea ideii arce] ca „obiect". Şi în această privinţă poate fi făcută iarăşi a> subliniere în legătură cu creaţia lui Btâncuşi, a cărui meticulozitate artizanală, de observat la el încă din perioada tinereţii[76] şi din preferinţa pentru sculptura de mici dimensiuni
— dacă ne gîndim la dimensiunea de care se lega încă în eoocă noţiunea de sculptură, prin viziunea grandioasă a lui Rodin şi Bourdelle — sînt integrabile cultului Art-Nouveau pentru obiect. „Obiectul" devine pentru artiştii acestui moment modalitatea de a stabili nişte raporturi cu spaţiul care să *asW* gure o protecţie psihică, în sensul întregii tedinţe umaniza-toare a curentelor care au pregătit Jugendstil-ul ori s-au născut din el. Obiectul „reuşit" este închis în sine, mai bine zis întors către sine, într-un finisaj care semnifică ostentativ mândria perfecţiunii artizanale, ca gest misionar. Obiectul, în înţelesul cel mai larg ai cuvîntului, de la opera de artă pro- priu-zisă, pînă la cel mai practic ustensil de artă aplicată ia un caracter „narcisic", de afirmare individuală, hipertrofiată, -ccre bravează un spaţiu devenit advers: spaţiul realităţilor tehnice, în gustul pentru operele de artă populare sau primitive care-şi pâstrau chiar în ochii admiratorilor calitâţile lor estetice, dar şi caracterul de ,.obiecte", cu o existenţă extraeste- tică, intra desigur şi factorul psihologic care proiecta asupra acestor obiecte calitatea de talisman laic, simbol şi susţinător al energiilor psihofizice ancorate în adîncimea conştiinţei. Fenomenul ne apare cu atît mai izbitor, atunci cînd îi comparam cu momentul actual al evoluţiei concepţiilor despre obiect, în care nu protecţia împotriva spaţiului explică sensurile dominante, ci tocmai absorbirea obiectului în spaţiu, acomodarea şi integrarea lui într-un mediu spaţial dat, pînă fa anihilarea conturelor proprii. Obiectul contemporan este antiarti- zanal, distorsiunile lui sfidează perfecţiunile riguroase a!e tehnicii de pe poziţii contrare celor care puneau în mişcare viziunea şi funcţia obiectului în Jugendstil, nu au un rol sociaî în sens formativ.

în pictura românească de la începutul secolului trăsăturile şi funcţia obiectului apar foarte semnificativ în opera lui Luchian. La el, ca şi mai tîrziu la Tonitza, Şirato, Petraşcu, Theodorescu-Sion, marii autori *de* „naturi moarte", introducerea obiectului de artă populară în compoziţia tabloului nu exprimă numai o poziţie în legătură cu prezenţa tradiţiei folclorice naţionale în viziunea artistică modernă şi gustul pentru formele decorative ale ceramicii sau textilelor populare, ■ci şi un mod de a concepe şi simţi spaţiul ca ceva ce 'se află „dincolo" de universul psihic înconjurat şi protejat de obiectele în care se încarnează. Acest sentiment al spaţiului stăruie şi în peisajele aceloraşi pictori, care-şi exprimă predilecţia pentru orizontul apropiat, fără planuri pierzîndu-se în infinit. Concentarea expresiei peisagistice ia Luchian şi "Tonitza, care amîndoi au trăit experienţa Jugendstil-ului şî au fost marcaţi de ea, este formulată în termenii unui lirism „narcisic", în care sentimentul spaţiului se desfăşoară într-o

neîncetată revenire asupra sa însuşi ca într-un cerc închis. Experienţa este mai accentuată şi mai expresivă ia Luchian decît la Tonitza, şi explicaţiile de ordin cronologic, istoric sînt sînt cele mai la îndemînâ. Luchian a receptat Jugenostii-uf in perioada iniţială a mişcării, atunci cînd trăsăturile ei erau rr»ai pure, Tonitza le-a întîlnit mai tîrziu. Fenomenul apare şi in viziunea peisagistică a lui Theodorescu-Sion. Tudor Vianu a încercat să-i dea o explicaţie legată de „viziunea montană", cere I-ar fi înclinat pe artist spre structura tectonică foarte strinsă a peisajelor sale77. Desigur că afirmaţia cuprinde o bună parte de adevăr. Cele mai caracteristice dintre compoziţiile cu figuri în peisaj ale lui Theodorescu-Sion au fost lucrate în cursul unei îndelungate şederi în munţii Argeşului, la Oeşti-Cumpăna. Dacă examinăm însă lucrări mai vechi, de pilda, o frumoasă compoziţie desenată în 1915, tot de genul peisajului cu figuri, în mod evident influenţată de Ju- ger.dstii, constatăm că structura peisajului, înrudită în esenţă cu cea a lucrărilor de mai tîrziu, nu are legătură cu viziunea montană, ci cu o concepţie, şi mai ales un sentiment al spa- ţiukii care aparţin momentului Jugendstil în varianta lor expresionistă, fapt care explică — între altele — şi interesul stăruitor al lui Theodorescu-Sion pentru peisagistica lui Derain. Afirmaţia poate fi extinsă şi la naturile moarte ale aceluiaşi artist, şi mai ales la prezenţa obiectelor de artă populară — tr» cuprinsul unor compoziţii ca „Fîntîna meşterului Manole" şi citor lucrări de aceeaşi factură şi viziune. Funcţia decorativa, cu intenţii programatic-,.folciorizante", ca şi funcţia constructivă, în spirit cezannian, a aceloraşi obiecte, nu anihilează o experienţă a spaţiului şi a raporturilor dintre spaţiu şi obiect, ale cărei rădăcini psihologice au fost împlîntate cu cea mai mare vigoare în experienţa Jugendstil-ului.

Un exemplu maximal al acestei viziuni narcisice asupra spaţiutai şi obiectului putem găsi în opera lui Gustav Klimt, obsedată de o claustrare căreia îi supune gestul, mişcarea, fie ea a unui trup uman, fie a unui ornament.

Faptul că obiectele acestea îşi exercită funcţia spaţială eu caracter psihologic în mod principal in pictura de şevalet şi mai puţin în arta aplicată, cu tot interesul existent la noi in epocă pentru aceste probleme, ţine şi de dominaţia picturii de şevalet în Ramânka, ca gen în cadrul căruia au loc ino-

vaţirle. Eliberarea programatică a obiectului decorativ de ambianţa imaginii pictate, în favoarea prezenţei lui în ambianţa reală a unui interior de locuit, apare în arta românească abia o dată cu mişcarea de ,,avangardă", conturată istoriceşte în jurul anilor 1921—1935. Fenomenul păstrează o semnificaţie limitată sub acest aspect. Accentul asupra elementului decoratiy încarnat în obiecte este însă la mai toţi pictorii români de valoare din perioada începutului de secol îndreptat înspre obiectul folcloric şi în complexul altor preocupări decît gı celor care au generat momentul de înflorire a artei de- corativ-aplicate în cursul avangardei imediat postbelice.

Cu piivire la sensurile acestei prezenţe folclorice încarnate în obiect, una din localizările principale, în cazul operelor de varloare artistică proeminentă, stă în aspiraţia către fondul de energie spirituală şi expresivă a culturilor primitive sau populare. Dar o aspiraţie formativă nu mimetică. Teoretizarea atitudinii apare destul de limpede la Abgar Baltazar, în articolul Spre urt sti! românesc, publicat în 1908[7E] şi reprezintă un antipod teoretic al semănătorismului. Ceea ce constituie substanţa cea mai interesantă a punctelor de vedere emise de Abgar Baltazar este simţul istoriei de care dă dovadă în interpretările recursului la arta populară ca sursă de inspiraţie sub diferitele ei forme. Stimulat de multiplele discuţii în jurul problemelor specificului naţional organizate sau numai promovate de principalele publicaţii româneşti de cultură ale vremii, şi în acelaşi timp, preocupat ca şi cercurile jugendstil-ului de evoluţia şi sensurile noţiunii de stil, Abgar Baltazar examinează ambele noţiuni în coordonatele lor istorice, şi în lumina datelor concret-sociale de la noi. El pleacă de la ideea că în arta modernă, mai precis spus în noile forme de artă, „ceea ce odată se înţelegea prin stil, nu-şi mai are astăzi rostul decît atît, cît aceasta corespunde unei idei de simplu gust, un gust care, liber de orice tradiţie variază de la om la om""'[9]. Problema raporturilor dintre stil şi gust fusese pusă, aşa cum s-a mai menţionat, ca una din problemele-cheie aie mişcărilor secesioniste. Abgar Baltazar resimte însă nevoia de „slal", caracteristică momentului Jugendstil, nu atit ca un rdspuns la eclectismul istoricist european al secolului XIX, cît co o necesitate specifică artei şi culturii româneşti. EJ este ccrvştient de roiul determinantelor extraestetice ale conceptului de stil şi prin aceasta se înscrie în linia pragmatismului momentului **Jugendstil,** ca şi în viziunea realistă a criticilor şi teoreticienilor culturii româneşti din epocă. „Se pare — scrie Bo'tazar — că istoria şi tradiţia sînt lăsate deoparte astăzi, pentru a ajunge la o concepţie de artă cît mai personală, care să nu reprezinte decît o singură simţire, spiritul unei singure legi: gustul. Negreşit, acestea sînt exemple care trebuie ţinute în seamă atunci cînd se afirmă că stilurile sînt totdeauna produsul unor elemente de artă eterogene; nu e loc însă ca aceste cazuri să ne slăbească convingerea în ceea ce am afirmat, anume că stilurile trăiesc din elemente împrumutate, alipite însă la forme din nou create. Oricum însă, la nai e vorba de creat un stil, şi pentru aceasta nu trebuie să avem în vedere, drept element de comparaţiune ceea ce s-a petrecut sau se petrece în unele cazuri, în alte ţâri cu un trecut artistic afirmat istoric. La noi totul se începe, totui e de făcut". „Am arătat mai sus - continuă Abgar Baltazar

- cum stilurile, care s-au afirmat în istorie, îşi datoresc în mere parte dăinuirea lor elementelor nouă, pe care le-au cd'us în arta lor. Acolo unde această primenire a artei prin elemente noi, această caracterizare, nu a avut loc, nu s-a putut fixa nici un curent, nici o tradiţie. O casă pe care o decorăm cu motive luate după ţesăturile naţionale sau cu alte motive luate în forma în care se găsesc în arta populară, nu se poate impune cu o originalitate a sa proprie”[80]. Intrarea aceasta abruptă în concluzia practică este fundată pe o experienţă îndelungată şi activă a problemei raporturilor dintre decoraţia artistică populară şi opera denumită de „artă cultă”. Schiţe de decor şi de ilustraţie pentru subiecte care implicau şi includerea unor elemente de viziune populară, preocupări în legătură cu arhitectura populară, experienţa o- poziţiei faţă de unele poziţii semănătoriste şi de oportunism politic l-au adus, pe cale personală, la o convingere pe care, în alte forme, aveau s-o exprime şi s-o încarneze în opera lor

Camil Ressu, Brâncuşi şi Cecilla Cuţescu-Storck. Pentru nici unul din ei teoretizările în legătură cu specificul naţional nu se războiau cu cele privind saltul către modernitate, aşa cum s-a întîmplat în semănătorism sau în alte mişcări înrudite cu el, purtătoare ale stindardului ideii de „specific naţional”. Analiza la care Abgar Baltazar expune noţiunea de decorativ concentrează cel mai elocvent poziţiile lui. Repetata lui circumspecţie împotriva îngustării ideii de „caracter decorativ", în legătură cu înglobarea tradiţiilor artei populare şi ale artei religioase, înţelese conservator, doar ca izvoare de inspiraţie forma! conformistă, împotriva idilizării valorilor ruralităţii tradiţionale, găseşte aderenţe, lată ce scrie în 1907 A. D. Xeno- poi într-o scrisoare adresată lui Ştefan Popescu: „Totul e ca pictura, prin mijloace decorative să-ţi producă anumite impresii. Desigur şi aici tot natura este temelie. De la natură pornesc maeştrii, dar o modifică conform cerinţelor picturii, conform concepţiei şi subiectului”[81]. Discuţiile în jurul noţiunii de „decorativ” şi „artă decorativă” poartă aici tot timpui în subtext ideea legăturii cu arta populară. Nu este vorba aici de o ambiguitate a sensurilor în folosirea termenilor, ci de un dat istoric al evoluţiei gîndirii estetice în România. In a- cest sens, şi observaţiile lui Marin Simionescu-Rîmniceanu grupate sub titlul Ceva despre arta idustrială[82] sînt foarte semnificative. Preocupat de „psihologia ornamentului", de rezervorul de energie spirituală pe core acesta îl reprezintă, şi scriind: „Tehnica face parte integrantă din cultura modernă şi ea ca multe altele hotărăşte faţa timpului nostru şi deci e natural ca atunci cînd se va naşte o artă aplicată, cu adevărat rodul civilizaţiei noastre, să poarte în ea acest caracter tehnic aşa de hotărîtor. Trebuie însă mai întîi să se ajungă la un stil a1 vieţii, la unitatea de cultură şi concepţie prin care se afirmă traiul prezent, se creşte intensitatea vieţii”83, Marin Simionescu-Rîmniceanu se situează în însuşi miezul problematicii artistice a epocii. El resimte experienţa artei moderne ca o modalitate de a răspunde progresului tehnic, înţelege substraturile ei vitaliste, subliniază expres rolul „energiei” în acţiunea de critică a mecanizării, se asociază aspiraţiei ,,inte-

gratoare" a **Jugendstil-ului** spre o rearmonizare a reporturilor naturâ-culturâ şi pentru pătrunderea artei în cotidian. Dar problema artei aplicate moderne rămîne şi la el ancorată în referirea la substratul artei populare şi artei vechi româneşti chiar dacă nu întotdeauna expres formulată. In culegerea de articole şi eseuri, publicată în 1925 sub titlul **Necesitatea frumuseţii**[84], dar cuprinzînd şi lucrări mai vechi, preocupările acestea sînt evident dominante, şi în acelaşi spirit polemic pe care-l întilneam şi la Abgar BaJtazar in **Notele asupra industriei de arta** şi în **Arta populară în decoraţia bisericească**[8'], şi cu aceeaşi vigilenţă faţă de salvgardarea modernităţii şi racilele unui tradiţionalism prost înţeles Marin Simionescu-Rîm- niceanu îşi desfăşoară critica asupra mai multor sectoare ale artei româneşti; foarte semnificative sînt însă cuvintele lui referitoare la arhitectura urbană, „impărăcherea curentă dintre vila Apusului şi stilul nostru mănăstiresc a produs pînă astăzi numai monstruozităţi ... E o contradicţie între stilul naasiv şi auster al mănăstirilor şi ceea ce se pretinde de la o vilă, îneît numai lipsa unui stil în viaţa societăţii româneşti, poate explica cum această arhitectură mănăstirească a fost răbdată la oraş, cînd avem doar suficiente rămăşiţe de cose vechi boiereşti care puteau fi fericit continuate"[86]. Aceleaşi modalităţi polemice îndreptate împotriva preluării mecanice a formelor tradiţionale ca şi a interpretărilor lor simpliste le in- tîlnim ia Camil Ressu. Fără ca viziunea lui plastică să poată fi în vreun fel legată de ecoul **Jugendstil-ului,** concepţia lui despre sensurile recursului fa energia expresivă a creaţiei artistice izvorîtă dintr-o experienţă de viaţă ingenua, primitivă, {dar nu neapărat în înţelesul distanţării în timp sau în spaţiu, ci în cel al unui mit al ruralităţii ca formă de viaţă mai aproape de natură) este în concordanţă în unele puncte cu gîndirea artistică a **jugendstil-ului,** în care problema a- ceasta era permanent în centrul atenţiei şi dădea naştere unor poziţii violent antagoniste. Atunci cînd Ressu scrie că „prin a face operă izvorîtă din arta poporului român, nu înţeleg a face artă naţionalistă şi poporanistă aşa cum poporanismul a început să fie la modă în literatură. A picta
ciobănaşi, care cu boi, turme de oi nu înseomnâ artă ci* personalitate românească. înţelegem câ, luînd subiectele de la ţara ori de !a oraş, din societatea de jos, ca şi din cea rafinata, ori aîegîndu-l din domeniul idealitâţii noastre, SG le vedem prin prisma unei concepţii de seama, care trebuie să fie concepţia artistică a poporului din care face parte artistul şi căreia îşi datorează individualitatea"^[7], e! propune o valorificare modernă a tradiţiilor artistice. Astfel conflictele care au apărut, în legătură cu expoziţiile „Tinerimii artistice", respectiv cu participările lui Broncuşi şi ale Ceciliei Cuţescu- Storck, şi cu unele din căutările lui Camil Ressu, s-au iscat, in primul rînd din pricina interpretărilor diferite date acestor valorificări şi înseşi noţiunilor de „primitivism" şi „primitivitate". Un tradiţionalist ca Tzigara-Samurcaş învinuia adepţii căutărilor de acest gen şi în primul rînd pe Brâncuşi, de in-capacitate, de stîngăcie, de răsturnarea mersului firesc al unui „progres" al viziunii artistice, pe care-l socotea unilinear şi perfect previzibil, imaginîndu-l ca un progres şcolar de cu-noştinţe acumulate rînd pe rînd. Obiecţiile violent exprimate împotriva „Cuminţeniei pămintului*'[88], expusă la „Tinerimea artistică", exprimau de fapt o atitudine de principiu în problema raporturilor dintre tradiţie şi modernitate, prin care fixa o limită şi trasa precis o traiectorie invariabilă a surselor folosite. La baza acestor atitudini stăteau puncte de vedere semănătoriste: pararea avîntului civilizaţiei urbane şi a primejdiilor cosmopolitismului, dar prin retragerea în cadrul purist înţeles ai tradiţiilor naţionale, intrate în experienţa circuitului curent, convenţional. Erau concepţii care vedeau în cultură, „culturalizarea", actul superficial, fuga de adîncuri, adică exact contrariul aspiraţiilor Jugendstil-ului. Riposta lui Th. Cornel, ca şi ceea a Ceciliei Cuţescu-Storck sînt ambele revelatorii în acest sens, şi nu numai ca puncte de vedere în apă rărea artei moderne şi a experienţelor inovatoare, ci şi ca asimilare originală a trăirii Jugendstil-ului. „Noile tendinţe, scrie Th. Cornel, au cîţiva reprezentanţi. Ei au urmat, departe unul de altul, viziuni cu totul diferite, dar care duc la un acelaşi ideal de artă superioară şi intensivă, spiritualizată, dez-

brocată de toată materialitatea ce comandă şi impune re<j- Hsmul strict şi neputincios. In răstimp de doi ani, am vâiut înflorind o nouă expresiune artistică, susţinută de elementele ce!e mai distincte ale mişcării, de cele mai robuste talente pe care le avea. Bate de atunci o suflare de idealism pur şi de avînt care umflă pînzele corăbiei ce poartă aspiraţiile şi speranţele celor ,,noi". In faţa sistemului, al realismului întronat, deandoaselea, în academii si-n şcoli, se ridică, asemenea unei feerii capricioase şi infinite, imaginea artei moderne, mai plină de sens, mai nobilă, mai bogată în emoţrune estetică, tinzînd numai către adevărul veşnic în mers. Aceia care o propagă sînt: Const. Brâncuşi, C. Cuţescu-Storck, Iser, C. Ressu, Petraşcu, Mutzner, şi Intrucîtva Theorodescu-Sion .. . dar dînşii sînt pe nedrept nesocotiţi. Pe Brâncuşi, unul din cei mai iubiţi, pedanterismul critic îl discreditează, fâcînd din el, un „farsor" de prost gust. 1 se impută că nu respectă „forma" şi poziţia capului omenesc şi că s-a întors la o arie arhaică al cărei sens este aitul. Astfel de imputări aberative ne fac să ghicim că simbolismul operei lui Brâncuşi n-a fost deloc înţeles. „Cuminţenia pămîntului" este o creaţie de idee,
o simbolizare intelectuală, mai mult decît sculpturală, a primitivei aşezări, tixiri de viaţă universală, a principiului existenţei. Forma aceasta, care este o consecinţă, indică o necesitate, pe care o oferă omul de demult, mult mai apropiat de „pămînt", decît omul modern. Simbolul, în artele plastice, este arta cea mai grea din cauza imediatei materialităţi, care atinge mai întîî simţurile şi le improvizează ca formă şi existenţă, simbolul pierde, dacă artistul n-a ştiut să distrugă forma sau moi bine s-o reducă la cea mai esenţială sintetizare materială, spre a impune cu putere simbolizarea concepută. La Brâncuşi găsim această grijă. Opera lui este faptul unei ideizări. Forma I-a p-reocupat numai întrucît ea nu covîrşeşte această tendinţă şi mai ales pentru că. prin expresia lo care a ajuns, a reuşit să dea mai mare intensitate acestei ideizări. Că Si- niaturile, care în „Cuminţenia pămîntului" indică forma omenească, nu sînt plăcute profanilor, care văd cu ochii, adică pipâiesc, aceasta nu ne poate descuraja. Opera lui Brâncuşi

ne. ţine într-o corelaţie strînsă între sensul ideii, atribuirea de repaus şi mister, între armonioasa îmbinare de linii domoale şi constructiva poziţie a omului rustic. Acestei armonii Brâncuşi i-a dat o vervă sobră, sub cea mai desfătătoare dispreţuire a formelor clasice"[89].

Nu mai puţin categorică este atitudinea Ceciliei Cuţescti- Storck, în cadrul aceleiaşi reviste, **Viaţo socială:** „Conştiinţa mea de artist nu mă poate opri să nu apăr concepţia mea în artă. Vreau deci să apăr opera sculptorului Brâncuşi şi lucrările mele.

Artiştii moderni din Paris, osteniţi de supraproducţii în artă ca tehnică — un adevărat acrobatism în pictură — osteniţi de impozantele subiecte sau de pictură de paradă şi oficiaii-tate, sînt doritori de o mare simplicitate în construcţii, sînt pătrunşi de un entuziasm sincer pentru epoci începătoare cu operele lor arhaice. Ei găsesc în ele o mai mare puritate şi forţă de expresie, datorită însuşirilor proprii, manifestate mai stîngaci, în schimb cu mai multă originalitate, nefiind cioppliţi de şcoală pînă ajung robii unei formule.

In epoca în care trăim, după atiţia „giganţi ai abilităţii'", era firească o reacţiune de felul acestora către drumuri şi mijloace noi. Această reacţiune îşi va avea şi ea un Puvis de Chavannes, un Rodin, care ii vor da expresia definitivă şi completă, conţinînd ştiinţa căpătată pînă acum, alături de savoarea, simplicitatea şi forţa de expresie a operelor ar haice''[90].

Unele din discuţiile acestui moment, cu un punct de plecare şi o problematică în multe privinţe concordante cu cele ale avangardei miincheneze a mişcării de la ,,Der blaue Reiter'', ocolesc totuşi, atunci cînd este vorba de arta de şevalet, problema raporturilor cu arta populară naţională. Dar o ocolesc numai aparent, felul în care sînt prezentate sensurile apropierii moderne de izvoarele cuprinse sub termenul de „arhaice" implicînd şi izvoarele folclorice naţionale. Accentele nu sînt totdeauna subliniate, tocmai din *c.auia* adversităţii de poziţie faţă de reprezentanţii folclorlsmului conservatorist şi pentru a nu se crea confuzii. Compcraţia cu mişcarea de la ,,Der blaue Reiter" este rodnică. Acolo folclor i s m u l îşi avea adepţii săi, printre cele mai ilustre nume, Kandinsky avînd la activul său fermecătoarea compoziţie inspirată din folclorul rusesc, „Pereche călare", prevestind în factura picturală şi evoluţia viitoare a pictorului. La fej şi peisajele de la Murnau, dintre care unele, deşi pleacă de la motive ale priveliştilor germane, sînt evident compuse colo- ristic în gama cromatică proprie arhitecturii populare şi cos-tumului din regiunea moscovită[91].

Faza aceasta a fost absorbită şi asimilată creator în opera ulterioară a lui Kandinsky; un fenomen asemănător s-a petrecut cu Jawlensky şi Franz Marc, aşa cum se petrecuse cu cîţiva ani mai înainte şi cu opera gravată a lui Kirchner, apropierea de sursele folclorice naţionale respective contopin- du-se în aspiraţia mai vastă către izvoarele primitive în gene-ral, şi în cea încă mai vastă a curiozităţii filozofice îndreptate spre punctul de răscruce dintre existenţa individuală, con?- tiinţa socială şi destinul etern al artistului.

Alături de aceste ecouri cu caracter teoretic ale unora dintre ideile estetice declanşate şi puse în circulaţie de Jugendstil, direct, sau prin intermediul simbolismului, numeroase fenomene artistice concrete confirmă ecourile mişcării în viaţa artistică românească.

Ecourile au însă o cuprindere mai largă. Ideea de operă totală, în sensul wagnerian reluat în epocă, apare la diferite nivele de cultură artistică. Astfel un fenomen foarte ca-racteristic al momentului, şi prin aceea că a fost şf fără suită în timp, este gustul pentru agrementul spectacolului de tipul ,,tablourilor vivante''. Practicat în cadrul larg al unor mani-festări populare, adunări de 1 Mai ale muncitorilor sau serbări studenţeşti, este conceput cu altă destinaţie decît îl avuseseră şi-i mai aveau - în forme mai lestrînse - în cadrul aristocratic în care acest gen de agremente fusese iniţiat la :noi[32]. într-o concepţie propagandistic democratică, nu fără •contingenţe cu teoriile unui William Morris, aceste tablouri vivante, reproduse uneori ca ilustraţii în publicaţiile de stînga cu caracter cultural, dovedesc o simptomatică evoluţie a viziu-
rvii de la formula influenţată de tabloul alegoric, antichizant, de tip neoclasic, la forma influenţată de afiş şi de coperta de carte sau revistă, ambele genuri care în grafica

Jugendstil- ului au dobîndit un prestigiu deosebit. La rîndul său, arta afişului devine o expresie ambivalenţă: atît a intrării artei in victa cotidiană după concepţia celor mai reprezentativi teoreticieni şi practicieni ai Jugendstil-ului, cît şi pentru teoria artei totale, încarnată în ideea de spectacol, ca dinamică a expres!®!.

In expresie concentrată, afişul reflectă şi el acest gust pentru spectacolul netradiţiona! diversificat. Abundă acum afişele pentru spectacole de varietăţi. Atenţia care li se acordă se observă şi în faptul că un critic, de talia lui Th. Cornel, cronicar al Evenimentului, al Adevărului etc., nu pregetă să raporteze în cronicile sale pariziene despre cabaretele finelui de secol, cu comentarii privind spectacolele din cadrul lor. Este de semnalat că unele din numerele acestor spectacole - de pildă ceea ce am numi astăzi un striptease, care evoluează însă în chip macabru în sicriu, se desfăşoară ca o expresivă parodie a ,,morbidezzei" estetizanţilor şi a gustului lor pentru situaţiile-îimită între frumuseţe şi moarte, între graţie şi descompunere.

Noul caracter al afişului ca spectacol în miniatură, şi nu ca „pagină tipărită”, a fost intuit şi la noi de critica vremii, într-un articol consacrat de Th. Cornel afişului parizian ai lui Pal (Paleologu) pentru spectacolele Loiei Fiiller[93], criticul român sublinia substanţa dinamică a imaginii şi funcţia ei complexă. Deosebirea dintre cele două modalităţi de a concepe afişul rezultă simptomatic şi din titlul unui articol consacrat artei afişului în 1894 în Adevărul: Afişele ilustrate[94]. Discuţia în legătură cu personalitatea Loiei Fiiller actualizează în presa românească şi o altă problemă: cea a semnificaţiilor liniei serpentinate care se bucură evident de favoare şi rolul coregrafiei în viziunea artistică a Jugendstil-ului. Apariţia imor noi stiluri de dans, unui nou tip de mişcări, funcţia veşmântului care în comparaţie cu îmbrăcămintea tradiţională a baletului denumit clasic — imortalizat în epocă de Degas —

dobîndeşte cu tcrtu) alte virtuţi decorative şi expresive, cu un vizibil substrat aluziv biologic, au şi ele un puternic .şi prelungit ecou în grafică, precum şi în arta decorativă.

Dansul intră acum în iconografia graficii, cu o frecvenţă izbitoare. Fără intensităţile cu accent coregrafic pe care le îrrtîlnim de pildă în ilustraţiile unui Aubrey Beardsley, ci dimpotrivă, edulcorate, aduse la o evocare descriptivă a dansului, la o degradare de la expresia concentrată a energiei bio-psi- hice la descompunerea în mişcări cu un ritm convenţional, desenele-ilustraţii in special, transpuse uneori în pictură — ale lui Vermont[95], Kimon Loghi, Artachirio, Ştefan Popescu sau numai ilustraţii, de pildă ale lui Salmen la poezii de Eminescu[;w]
— prima interpretare în ilustraţie la opera poetului — sau ale Ceciliei Cuţescu-Storck la volumul Mentalia de Th. Cornel[15"], reflectă asemenea preocupări.

Nu ar putea fi considerat întîmplător nici faptul că în arta lui Toulouse-Lautrec genul caricaturii şi cel al spectacolului de varietăţi — tipul de spectacol total, în care viaţa şi arta se desfăşoară în zone interferenţe — sînt atît de legate. Caracterul spectacular al afişului domină în perioada dată genul, indiferent de domeniul căruia i se adresează. Afişele lui Nicolae Vermont, pentru deschiderea expoziţiei Independenţilor din 1897, ut» altul pentru expoziţia sa personală din acelaşi an, ambeie de viziune secesionistă; afişul lui Artachino pentru ciclul de conferinţe despre artă al societăţii **Ileana,** afişul lui C. Jiq-uidi pentru balurile cu spectacol de varietăţi, se opresc asupra formulei imagine-spectacol[98]. Figurile cuprinse într-o încadrare scenică a compoziţiei constituie elementul cel mai frapant ai concepţiei, de altfel inegale esteticeşte, al acestor afişe. O influenţă a aceloraşi concepţii o putem întîlni în alcătuirea frontispiciilor revistelor de artă şi a coperţilor lor, de pildă, **ale** revistei **Ileana, Convorbirilor critice, Luceafărului,** fn ambele cazuri imaginea-spectacol este dominată de mijloace caracteristice ilustraţiei de carte şi caligrafiei ei specifice în epocă, transpusă de acei artişti care s-au ocupat de pictura decorativă, de decoraţia murală şi în ilustraţie. De altfel cei mai mulţi din ce! care şi-au încercat forţele -k> domeniul picturii murale, au fâcut şi ilustraţie de carte: N. Vermont care lucrase şi coperţl pentru revista muncheneză Jugend, C. Jiquidi, Ştefan Popescu, Kimon Loghi, Cecilia Culese u-Sto rock, Abgar Baltazar.

Un loc apare îl ocupă o serie de lucrări de grafică de Luchian, parţial gîndite în vederea ilustraţiei, altele cu destinaţii mai importante. Întîinim şi la el linia serpentinată a Jugendstil-ului: nu caligrafică, ci proliferînd în modalităţi mai complicate. Ulterior a părăsit această formă de expresie, care a corespuns şi la el cu epoca de formare a viziunii, de pendulare între gustul pentru căutările mişcărilor secesioniste şi experienţa tradiţiei grigoresciene[9n]. Este însă interesant cum trăsăturile secesioniste dispar, fără a lăsa urme puternice, în opera ulterioară a pictorului, fie în pictură, fie în grafică. A fost o experienţă care I-a ajutat să-şi definească sinteza plastică, lirică desigur, dar de factură raţională totuşi, nu dominant instinctivă. Calitatea şi originalitatea experienţei sale artistice nu i-au îngăduit lui Luchian să se mulţumească doar cu preluări de forme, aşa cum au făcut-o Kimon Loghi, Ver- inont, A. Mihăilescu sau Costin Petrescu, chiar dacă organizarea şi factura imaginii cu elemente preluate este realizată uneori cu gust şi discreţie. în tatonăiile şi căutările sale, Luchian a trecut cu deplină sinceritate şi autenticitate prin experienţa graficii de tip Jugendstil; aşa cum din punctul de vedere al concepţiei despre raportul dintre artă şi natură, gîndirea artistică a lui Luchian s-a dezvoltat efectiv pe coordonatele secesioniste.

Un alt domeniu al graficii în care prezenţa Jugendstil-ului s-a făcut intens simţită, este caricatura[100]. Dar aici, principalii ei reprezentanţi în epocă, Iser şi Lascăr Vorel, adică cei care au imprimat genului un stil, au experimentat celălalt traseu liniar al Jugendstil-ului, cel al liniei drepte sau frînte, care delimitează suprafeţe mai expresive şi constituie unul din punctele de plecare ale expresionismului. Cîţiva ani mai tîrziu, Tonitza va adopta şi el un limbaj asemănător. Cu toţii au lucrt contact cu Munchenul în timpul studiilor lor, şi au făcut-o într-o perioadă cînd expresionismul începuse să se afirme prin

n

cîţiva dintre reprezentanţii lui de seamă. Se poate de aceea socoti că, deşi interesul pentru grafică, pentru linie ca modalitate de a exterioriza şi concentra o energie psihică, coincide,

în special la Iser, cu preocupările Jugendstil-ului, coincidenţa aceasta se exercită de fapt metamorfozată expresionist, în versiunea care reprezintă o sinteză între ascendenţa simbo-listă a Jugendstil-ului şi descendenţa lui. Temperamentul artistic puternic şi vital al lui Iser a obţinut în domeniu! portretului satiric cîteva realizări originale, de valoare - în primul rînd seria de „Portrete contemporane” publicate în albumul lui Locusteanu. Aici el realizează acea transmisiune a experienţei raporturilor autentice dintre artist şi obiectul său — de astădată fizionomia umană într-un mediu social dat — într-un limbaj expresiv despre care un personaj al epocii, Joseph Peladan, spunea „desen îmbibat de duh, linie plină de suflet, formă trăită". S-a pus mult accentul pe valoarea satirică, militantă, a desenului lui Iser; din această cauză contribuţia lui grafică a fost, dacă nu subestimată, în general prea mult amalgamată cu a altor desenatori satirici ai începutului de secol, în opera cărora au pătruns mai puţine preocupări de acelaşi fel. Totuşi, în afară de Dimitrie Hîrlescu, a cărui activitate grafică este puţin cunoscută[101] şi nici prea mare, Iser rămîne singurul desenator a cărui concepţie indică, în portretul grafic, dorinţa de a transpune surpriza descoperirii psihologice şi cercetarea în zone psihice mai profunde, dezvăluitoare, în linii înţelese ca expresie a energiei psihofizice şi a comunicării, a transmiterii de mesaje emoţionale. Autenticitatea acestei experienţe este demonstrată de Iser în picturile lucrate înaintea deceniului 20. „Familia de tătari" exprimă un moment culminant sub acest aspect şi ne revelează adevăratele sensuri ale aptitudinii lui Iser de a caracteriza pînă la caricatură, aptitudine care se manifestă şi în creaţia lui postbelică în gravură, sesizantă prin asemănarea trăsăturii cu gravurile şi desenele lui Nolde.

Ca şi pentru expresionişti, *ca* şi pentru unii reprezentanţi ai Jugendstil-ului — Toulouse—l.autrec şi Aubrey Bearsdley în primul rînd - pentru Iser caricatura portretistică are semni-

ficoţia unui mod de a construi o iconografie a singurătăţii şi a-i dezvălui fizionomia exact în mediul unde e mai puţin presupusă *a* exista. *Aria* de investigaţie *a* lui Iser, extinsă asupra unor medii sociale foarte diverse, în acelaşi timp foarte cerce- ioie de scriitorii şi artiştii expresionismului, se opreşte cu o more acuitate a înţelegerii asupra modalităţilor fiziognomvce ale afirmării ,.eului" în epocă. De la caricatura infatuatului arivist politic sau a aristocratului care-şi găseşte derivative ambiţiei sociale în politică, la schiţa bonomă sau tragică a figurii intelectualului, — poet, scriitor, artist — în mediul cafenelei ori la imaginea boemului din lumea circului, preluată de Iser şi în pictura lui de mai tîrziu, el caută să desprindă din figura personajului care-şi petrece timpul într-un grup, pecetea unei anxietăţi existenţiale, nu lipsită de o anume agresivitate prezentă şi în portretele celor mai de seamă expresionişti.

Elementul caracteristic al liniilor drepte, al traseului grafic sec, propriu uneia din fazele Jugendstil-ului, se aliază în viziunea iui Iser cu elemente ale graficii expresioniste, cu angu-laritatea pronunţată, cu linia violent frîntă. Adeseori este evidentă apropierea de grafica unor colaboratori ai revistei germene Simplizissimus, Th. Thomas Heine, dar mai ales Olaf Gi'îbransson, deşi spiritul caricaturilor acestuia rămîne cel al jugendstil-ului şi nu are decît în puţine cazuri distorsiunea expresionistă, gravă, ci este dominat, ca şi la Toulouse-Lautrec, de un sarcasm melancolic. Chiar şi în caricaturile politice, unde cerinţele vervei ziaristice şi, uneori, gravitatea subiectului modifică tonalitatea afectivă spre atitudinea categorică, se păs-trează degajarea „Jugendstil-ului şi nu este atinsă tensiunea expresionistă.

Despre o factură spirituală şi expresivă expresionistă se poate vorbi şi la Dimitrie Hîrlescu şi !a Lascăr Vorel, bineînţeles în primul rînd în ceea ce priveşte caricaturile lor. Deşi minore în raport cu capacitatea expresivă a caricaturilor lui iser, ele rămîn totuşi tipice pentru fenomenul pătrunderii difuze a manifestărilor Jugendstil-ului în România. Interesant este, la Dimitrie Hîrlescu, faptul că, în pictura lui a dus mai departe aceste manifestări în sensul experienţei expresioniste, în cele mai bune fi caracteristice opere ale sale, Hîrlescu işi arată predilecţia pentru teme expresioniste — boema circului şi a cabaretelor, personajul însingurat, - pentru unele înfăţişări ale gamei coloristice a expresionismului — albastrul cu funcţie expresivă şi introspectivă —, pentru trăsătura nervoasă, repezită, caracteristică mai multor expresionişti neprogramatici, dar tovarăşi de drum cu ceilalţi pentru o perioadă — Tonitza şi Theodorescu-Sion de pildă în prima lor perioadă. Totuşi, structura imaginii, concepţia asupra spaţiului tabloului, o a- nume tendinţă spre ornamentalism în factura fondului, ţin de experienţa Jugendstil-ului.

Ecouri ale viziunii Jugendstil-ului în grafică se întîlnesc şt la Vermont, uneori la J. Al. Steriadi — de pildă în portretele de femei datînd aproximativ din 1905, — desene în tuş —, alteori chiar la Ressu al cărui desen din î914 înfăţişîndu-l pe Bacovia, evocă amintirea lui Gauguin prin concepţia traseului liniar ca simbol şi apoi în compoziţia învierea lui **Lazor** amintind de Holder; sau la Pallady într-un portret femeiesc înrudit ca viziune cu Holder, sau în studiile înfăţişînd un cap de Crist şi parabola Fiului risipitor. La ei ecoul poartă însă pecetea ramurii stmboliste a Jugendstil-lui, cu revenirile ei frecvente asupra subiectelor religioase, care nici fa Ressu, nici la Pallody, cu totul străini de sentimentul şi problematica religroasă, nu mai apar ulterior. Abandonată de Ressu şi Steriadi, în favoarea impresionismului de către Steriadi şi a unor tendinţe constructive de factură parţial cezan-niană de către Ressu, viziunea Jugendstil-ului persistă ia Pallady sub forma unor elemente disparate de scriere, de duet liniar, şi în acelaşi timp, a unor elemente de ,,Stimmung" fine de secol, subtil exprimate, dar indubitabil prezente. S-ar putea merge mai departe încă, afirmîndu-se că stăruie aici rolul unui lirism persistent, de factură caracteristică epocii, dar în sensul crocian al conceptului, după cate un sentiment poate da unitate şi coerenţă expresiei artistice. Un „sentiment al vieţii" s-ar putea mai precis spune, deosebit de accentuat în toate formele premergătoare sau propriu-zise ale Jugendstgl- ului. De fapt şi liniarităţile lui Pallady, abrupte — şi pe care Ic resimţim ca atare mai ales în nuduri sau portrete - r>u sînt cu totul străine de experienţele afective, nici de cele lormale ale Jugendstil-ului.

Dintre experienţele afective una din cele mai caracteristice, cu un puternic ecou

existenţial, este, în pictura lui Pallady, experienţa „eului", care, confruntată cu experienţa similară a lui Matisse, permite relevarea unor trăsături proprii. Ca şi pictorul francez, Pallady porneşte de la recunoaşterea lumii exterioare ca existenţă, căreia îi impune autoritar prezenţa unui eu. Acest eu, în stare de tensiune cu momente vizionare la Matisse, operează mai calm, mai organizat la Pallady, şi, s-ar putea spune, cu mai mult orgoliu, într-o formă de expresie care menţine distanţa intre artist şi obiect. Trăsătura a- ceasta este în mod special semnificativă pentru că situează personalitatea lui Pallady şi evoluţia ei în interiorul chiar al ambianţei de idei în care pictorul s-a format, dezvăluindu-se astfel sensurile mai adinei atît ale apropierii cît şi ale desprinderii Îuî Pallady de Matisse şi de Marquet, tn mediul expresionismului problema eului artistic se află în centrul preocupărilor; ea exprimă însăşi esenţa atitudinii spirituale a expresioniştilor în faţa universului. Mişcătoare şi elocvente mărturii ale celor mai reprezentativi artişti ai mişcării ne vorbesc despre proiectarea eului artistic în realitate, nu insă ca c supradimensionare a subiectivităţii, ci ca o explozie a dărniciei, generoasă revărsare de energii psihofizice[102]. La Pallady, problema a- ceasta rămîne vie, dovada cea mai bună că şi în opera lui autoportretul joacă importantul rol pe care-l întîinim la mai toţi expresioniştii; totuşi raporturile dintre eu şi univers nu capătă pentru Pallady caracterul panteistic pe care-l aveau Ic un Franz Marc, la August Macke sau chiar Kandinsky şi care-şi afla originile în Jugendstil, ci se conturează sub forma unui dialog dus cu demnitate clasică şi cu un simţ orgolios
oi distanţei faţă de motivul ales, desigur cu un rol în „tonul rezervat” pe care-l are pictura lui Pallady comparată cu cea a iui Matisse sau Marquet. In „Jurnalul" lui întîinim de altfel aceeaşi conştiinţă lucidă, aproape dureroasă a eului, stăpî-

nitâ însă, şi deosebită de conştiinţa euforică a lui Matisss* Kandinsky, August Macke sau Franz Marc.

O altă experienţă caracteristică în viziunea lui Pallady pentru felul în care s-au încarnat în cultura românească trăsături ale momentului Jugendstil, a fost ceea ce am putea numi problema albastrului în pictura lui Pallady. Culoarea intervenită mai tîrziu în gama cromatică obişnuită a pictorului, albastrul, are în contextul experienţei lui poetice o dublă semnificaţie. Una exprimă prezenţa lui Pallady în mediul simbolist, în descendenţa pe linia suavă a ,,inombrabilului" Gustave Moreau, şi în ambianţa spirituală a lui Puvis de Chavannes, Mallarme, Maeterîinck - a Păsării albastre - deci a neoromanticului azur. Dintre multiplele modalităţi de albastru care au intrat ca factor simbolic în operele unor mari pictori ai momentului, de la Picasso la Kandinsky şi de la Dufy la Kirchner, Pallady s-a oprit, ca şi Kandinsky, asupra unui albastru deschis, pur, cînd liniştit, cordial, cînd melancolic, totdeauna însă senin. Ca şi la Kandinsky însă, la Pallady acţionează d f jz forţele substanţialelor şi adîncilor depozite ale tradiţiei -artistice folclorice şi medievale. La Kandinsky cromatica acr.'o- nează şi în dinamismul formelor; la Pallady în funcţia deco-rativă cu valenţele psihoterapeutice, înrudite în specificul ira- diaţiilor ei cu funcţia albastrului în pictura exterioară a bisericilor moldoveneşti — a Voroneţului în primul rînd[103].

Un alt domeniu asupra căruia ecourile Jugendstil-ului la noi s-au făcut simţite, este cel al artelor aplicate-decorative, deşi nu cu aceeaşi importanţă pe care ele I-au avut în cadrul şi chiar la originea mişcării Jugendstil-ului, în toate locurile unde a apărut, Fără să se poată vorbi la noi despre apariţia unor programe organizate în domeniul artelor decorative, diferite manifestări, chiar în formele de calitate estetică mediocră, au legătură cu fenomenul Jugendstil-ului. şi cu unele probleme sau tendinţe ivite în acest cadru. Fenomene ca cel al înfiinţării unei şcoli de ceramică la Tg. Jiu, în 1892, şi a unui curs de arte decorative în cadrul „desenului artistic", au desigur o semnificaţie din acest punct de vedere. Tot fa Tg. Jiu, în aceiaşi ani se desfăşura şi o activitate vie în domeniul afişului; la Tg. Jiu îşi lucrează afişele Rola Piekarskr[t1*]» uneori împreună cu Vermont. asupra căruia — aşa cum s-a mai menţionat — diferite manifestări ale Jugendstil-ului au avut evidente influenţei[05]. Fapte ca alcătuirea unei colecţii de artă decorativă şi populară, aşa cum întîinim la începutul secolului, în colecţia pictorului Alpar (Al. Paraschivescu), indu- derea artelor decorative şi a scenografiei în preocupările unor pictori ca Abgar Baltazar şi Ludovic Basarab, menţionat de Constantin MiHe printre cei care, împreună cu alţii (Miile vorbeşte de Ştefan Popeseu) ,,a încercat să facă ce a fdcut Mincu în arhitectură, adică o renaştere a picturii decorative române[106]; prezenţa unei secţii de artă decorativă în rnari'e expoziţii colective, încă din 1897, actualizau la noi aceste probleme. în 1912 M. Burileanu, în cronica Expoziţiei ,.Tinerimea Artistică" relevă faptul că ,,artei decorative i s-a dat mai multă extensiune, fiind bine reprezentată de Pavel Popeseu, Theodorescu-Sion, L. Basarab şi Mihăilescu Alex."[10']. Trebuie subliniat aici felul în care este folosită noţiunea de ,,artă decorativă" în legătură cu o pictură de viziune şi influenţă Jugendstil, cu multiple valenţe decorative, de un ordin special. Aici reproşul adresat criticii româneşti de Abgar Baltcs- zar, şi chiar cu privire la arta decorativă, apare limpede: ,,şi pentru că critica noastră artistică a trebuit să se pronunţe şi asupra artei **decorative,** un gen cu totul nou şi pentru noi, mă întreb care a fost criticul subtil, care să guste stilul acesta, care să înţeleagă rostul stilisticii dintr-un vitrail sau pe cel al unui vas, al unui ecran (paravan, n.r.), sau cel al unei mobile oarecare? Cine iarăşi - şi aici ca şi în celelclte arte

— a descoperit în grămada lucrăiilor expuse, un decor de caracter, original, un decor **nou,** care să fie produsul unei fantezii alese, al unui spirit distins ce în căutarea motivelor de-corative să fie călăuzit de un gust superior"[103].

Recenzarea marilor expoziţii de arlă decorativă modernă sînt şi ele simptome caracteristice. Iată-I astfel pe Remus Il.'si- cu, foarte tînărul arhitect, subliniind in articolul Artă deco**rativă modernă,** în legătură cu celebra expoziţie de artă decorativă din Torino din 1902, caracterul ei inovator in da- meniul „ambianţei ", şi evocind rolul fîntînilor, al armoniei culorilor etc.[109]. Totuşi nu se poate vorbi despre fenomenul vreunei unităţi sau dominanţe stilistice accentuate în sensul Jugendstil- ului în cadrul acestor expoziţii. Importanta acţiune

a semâno- torismului, a poporanismului asupra artei decorative româneşti dă naştere derivatelor artistice aplicate specific ale arhitecturii neoromâneşti. Multe din obiectele expuse în cadrul secţiilor de artă decorativă sînt de „artă românească". Numeroase expoziţii sînt în întregime consacrate artelor aplicate româneşti. La Casa Şcoalelor, ia Şcoala de arte frumoase ou loc expoziţii de covoare şi ţesături româneşti. La societatea Stativele din Botoşani, numeroase ateliere îşi trimit operele spre expunere[110]. Broderiile, pirogravurile şi alte tehnici concurează cu tendinţeie europenizante, concentrate, mai ales în jurul preferinţelor pentru arta aplicată vieneză. (De semnalat aici ar fi de pildă caracteristicul fenomen al importului masiv de sobe de teracotă vieneze de foarte bună calitate decorativa, de către locuitorii înstăriţi ai Brăilei)[111]. Fenomene asemănătoare se întîlnesc în ceea ce priveşte mobilierul, pendulele, lămpile.

într-un articol consacrat Jugendstil-ului vtenez, cronicarul bucureştean B. Brănişteanu sublinia în mod special calităţile „stilului nou" yienez, pentru faptul că merge în direcţia simplificării şi recomanda folosirea sugestiilor posibile în arhitectură — citind ca exemple deosebit de vaJoraase celebrul Pavilion de expoziţii, operă a arhitectului Olbrist şi staţiile drumului de fier Karlsplatz sau noile clădiri de pe malul rîului Wien, pentru funcţionalitatea lor simplă. Accentua totodată caun merit special faptul că această formă a secesiunii pătrunsese şi la noi în pictură şi în unele domenii ale artei aplicate[112].

Este interesant că, trei ani mai tîrziu, el reia problema, obiectînd împotriva complioaţiei în evoluţia graficii româneşti de carte şi subliniind, fără a trage vreo conduzie specială, importanţa mereu mai mare a „ornamentalismului" în viaţa practică. Critica operează în special în domeniul artizanatului creator de obiecte de dimensiuni mici, care românizează un

decor de mobilier, lămpi, sobe, adesea de import sau realizate după modelede import. Descrieri de interioareurbane româneşti de laînceputul secolului sesizează acest contrast ex presiv şi pitoresc, care repetă, sub forme diferite, şi alte momente de conglomerat cultural sau de civilizaţie materială, care au constituitinteresante şi rodnice etape în istoria poporului român în secolul XVIII şi la începutulsecolului al XIX-lea[11']. Accentuarea şi precizarea unor tendinţe de dezvoltare a artei vechi decorativ-aplicate inspirată de sursele artei populare şi artei vechi româneşti, şi practicată de artiste ca M. Roguska, sînt legate de dezvoltarea Jugendstil-ului în măsura în care preocuparea însăşi a pătrunderii artei în cotidian este unul din punctele fundamentale ale mişcării. Sînt uneori legale şi prin intervenţia unor motive decorative din recuzita Jugendstil-ului sau a preferinţei pentru forme din decoraţia populară românească susceptibile de a fi adaptate într-o măsură oarecare unei viziuni moderne pe această linie; asemenea cazuri rămîn totuşi foarte rare. In general dezvoltarea acestor tendinţe este influenţată de dezvoltarea mişcării ruraliste, a concepţiilor semănătoriste şi poporaniste. După cum au existat însă în momentul respectiv personalităţi ca Ovid Densusianu, în acelaşi timp pasionat cercetător a) folclorului şi promotor a ceea ce se numea modernism în România, tot aşa şi într-o serie de manifestări artistice, în cele ale artei decorativ-aplicate în special, formele de participare la curentul devenit de largă circulaţie europeană în epocă — Jugendstil-ul — se alia cu problema folosirii motivelor populare româneşti. Recomandările şi punctele de vedere ale unui artist ca Abgar Baltazar sînt în acest sens simptomatice, cu atit mai mult cu cît scrierile lui sint publicate cu regularitate în **Viaţa românească,** adică într-o publicaţie de orientare poporanistă, iar lucrările lui de artă decorativă sînt o încarnare grăitoare a teoriilor sale[11'*]. Conştiinţa valenţelor de modernitate ale ornamentelor româneşti este foarte vie la Abgar Baltazar şi întemeiată pe experienţa unei cunoaşteri surprinzător de bogate a materialului, şi o cunoaştere fără prejudecăţi naţionalist-ruraliste. Aici stă contribuţia iui teoretică

cea mai de seama, în această echilibrare a unor necesităţs formale ivite din interiorul procesului de creştere şi maturizare a unei culturi artistice ca cea românească, posesoare a unei atît de solid constituite şi vii tradiţii folclorice. Puncte de vedere situate pe poziţii înrudite în sensul discutării condiţiilor şi posibilităţilor de integrare europeană a culturii artistice româneşti, cu referire specială la artele decorativ-apii- cate, putem găsi la Sextil Puşcariu, în cuprinzătorul articol intitulat **Arta aplicată**[115]**.** Autorul dezvoltă o serie de consideraţii intitulate **Zece porunci pentru aranjarea locuinţelor,** asupra psihologiei aranjamentului mobilierului, recamandînd îndrăzneală în soluţii, dar în cadrul respectului pentru funcţionalitate. Citează astfel ca exemplu scaunele iui Pankok. Observaţiile făcute în acelaşi articol asupra artei afişului, pe care Puşcariu o analizează cu o intuiţie foarte fină a rolului jucat de afiş în acele momente de avînt ale genului, in conturarea şi evocarea unui mediu vizual de viaţă, releva şi ele prezenţa europeană a unor români: Paleologu (Pal) *şl* Simonidi în contextul unor nume ilustre ale afişului de **pre**tutindeni. Este semnificativ de menţionat aici şi faptul că Sextil Puşcariu sesizează, cu aceeaşi intuiţie, preocuparea epocii pentru expresia puternică, pentru relevarea substratului energetic al expresiei în limbajul artistic, dar se referă numai la arta germană atunci cînd îi pomeneşte pe cei care îţi vorbesc mereu despre puterea din pictura lor modernă, care se joacă mereu cu vorbele „Kraft" şi „Urwuchsigkeit". Valabilitatea generală a observaţiei este totuşi neîndoielnică. Observaţiile datează din 1900,adică din aceeaşi perioadă în care în revista **Ileana** erau anunţate cele mai importante şi avansate publicaţii ale domeniului în Europa: **Revue Blanche, Ju- gend, L'art decoratif, Studio, Mir Iskusstva** în legătură cu care se dau diferite amănunte privind editorii, ceea ce justifică presupunerea că aceste publicaţii erau cunoscute şi circulau la noi;

în aceeaşi situaţie se află cele mai valoroase şi dă- tătoore de direcţii nume ale **Jugendstil-ului:** Khnopff, A Mucha, Walter Crane etc.[11*1] Am putea deci numi momentul 1900 un moment maxim şî caracteristic de contact in care accentul precumpănitor cddea pe deschiderea de orizonturi nai, de invitaţii spirituale la informare şi confruntare de valori. Tendinţele sămănătoriste şi ruraliste în general se născuseră, dar în domeniu! artelor decorative ecoul lor teoretic încă nu căpătase un contur interesant sau vrednic de atenţie. Recomandările unui critic ca N. Vaschide adresate căutărilor arhitectului debutant Petre Antonescu, invitat la maximă pru-denţă în faţa a ceea ce Vaschide numea „atmosfera de idei româneşti"[117]— ne găsim în 1901, în plina efervescenţă sămănătoristă — sînt simptomatice, pentru momentul acesta, care este, (a noi, ca şi în alte ţări din Europa centrală şi răsăriteană, momentul secesiunilor, al mişcărilor de reînnoire artistică şi preocupate de reintegrarea lor pe plan internaţional. Manifestul secesiunii româneşti accentuează această preocupare, concretizată în invitarea unor artişti străini de a participa Ia expoziţiile colective româneşti[118]. Fenomenul se petrece în termeni aproape identici şi în Austria, la Viena, luînd caracterul unei adevărate campanii împotriva artei şi conceptului de artă ,,provincială". Articolele lui Hermann Bahr — Maestrului Olbrist, Otto Wagner, Secesionîştii la Viena[119], ca şi raporturile dintre mişcarea secesionistă vienezâ în artele decorative cu mişcarea engleză de pildă — în speţă cu concepţiile lui Mackintosh — atestă încercări caracteristice de a defini şi afirma ceea ce am numi astăzi elementuh artistic specific naţional în primul rînd prin integrarea în „european"[120].

Importanţa problemei era sesizată în semnificaţiile ei caracteristice culturii noastre de redacţia aceleiaşi reviste **Ileana,** care publica în numărul 2 al revistei sale articolul Iui C. Di-mitrescu-Iaşi despre **Arta naţionala,** ale cărui teze, susţinînd importanţa decisivă pentru creaţia artistică a îmbinării factorului „energie" cu factorul „social” precizau că numai „nota naţională” putea da acestei îmbinări un sens contributiv. „Artistul cu întreaga lui subjectivitate este o oglindă în. care se răsfrîng mişcările vieţii sufletesci aile unui popor”[121], scrie **Di-** mitrescu-Iaşi, în limbajul saturat de termeni şi metafore luate dio aria psihologiei, care marca întreaga gîndire estetică a epocii, indiferent în ce direcţie s-ar fi îndreptat.

Faptul că **Ileana** — cea rnai reprezentativă şi expresivă revistă românească de artă pentru un moment dat — deşi apariţia ei s-a limitat la o perioadă extrem de scurtă — înţelegea, în cadrul eforturilor ei de a face cunoscute cefe mai actuale tendinţe ale artei europene, să teoretizeze existenţa caracterului naţional al artei, arata că şi în această etapă programatică a contactelor, gîndirea artistică românească îşi susţinea anumite repere de viziune tradiţională.

Legate de dezvoltarea artelor decorative sub impulsul Jugendstil-ului, asemenea preocupări apar şi mai caracteristice, fiindcă privesc fenomenul artistic cu valenţele lui de eficaci- tcie vastă, în cotidian şi, implicit, pe pian social. în acelaşi timp ele permit o constatare valabilă pentru dezvoltarea artei decorative sub impulsul şi în modalităţile Jugendslii-ului în regiunile centrale şi răsăritene ale Europei, şi anume că, acolo unde o artă populară cu tradiţii puternice continuă să vieţuiască în arhitectură şi in artele aplicate, Jugendstil-ul şi-a exercitat acţiunea prin intermediul şi în asociere cu aceste tradiţii, luînd astfel forme originale, de o fizionomie cu totul particulară. în Rusia, în IJngaria, în Boemia şi Polonia, în Austria chiar — cu toate aparenţele contrarii — se nasc modalităţi de expresie decorativ-ambientală în constituirea cărora a avut un rol prezenţa unor viziuni şi experienţe formale folclorice. în unele din aceste căutări, în special în cele de ia noi şi din Rusia, intervin ca factori componenţi şi amintiri din experienţele vizuale ale artei medievale naţionale respective. AtH în arta scenografică rusă de la începutul veacului — ia Bahst de pildă — cît şi în produsele de artă aplicat-decorativc ale şcolii de la Talaşkino şi reluate într-o concepţie modei- nizată în sensul căutărilor Jugendstil-ului de revista Mir Is- kusstva, cît şi in dezbaterile din presa noastră culturală de ia începutul veacului în legătură cu arta decorativă, problema raporturilor artei moderne cu arta medievală este acut prezentă. Mişcarea românească de secesiune nu a fost o mişcare de contestare a trecutului artistic şi a tradiţiilor. Dimpotrivă, î-n actul de constituire al societăţii **Ileana** se menţionează drept ursul din ţelurile acestui grup de înnortori ai artei, prob-iema restaurărilor corespunzătoare a monumentelor de artă veche românească Dar unghiul de vedere din care sînt privite importanţa şi semnificaţia artei vechi este altul a'ecit cel al cercetătorilor şi pasionaţilor de descendenţă romantică
- de pildă Odobascu, Cezar Bolliac ş.a. Cel mai categoric îşi mărturiseşte aici optica Abgar Baltazar, încarnînd, prin caracterizările sale, un moment al istoriei gîndirii artistice, mai mult încă decîi un moment al gustului. Relevînd valoarea artei bizantine în general şi subliniind existenţa unor trăsături naţionale diferenţiate în interiorul ei, Abgar Baltazar nu numai că găseşte merite - fiindcă le caută - în „caracterul decorativ" al Viziunii bizantine, dar prin felul în care înţelege acest „caracter decorativ", ca simptomul integrităţii stilistice, se dovedeşte un interpret foarte actual în epocă în ceea ce pri veşte sensul şi rolul artei decorative. Mai simptomatic încă este faptul că articolul respectiv **Bizantinii ca decoratori** îi slujeşte lui Abgar Baltaiar drept prilej de a elabora, prin comparaţie şi în legătură cu arta bizantină, o teorie a ,.decoraţiei" moderne. ,,în decoraţiune - scrie el - pictura este un pretext de care se foloseşte artistul pentru a înfrumuseţa un zid, o stofă, un ecran, care toate trebuiesc să rămînă cu însemnătatea lor de obiecte uzuale, şi, dacă primesc figurile decorative, este numai pentru a fi înfrumuseţate printr-o stilizare decorativă, adică printr-o adaptare a artei potrivit cu destinaţia obiectului. E locul aici să spunem că, pentru acest motiv, aşa-zisa broderie artistică, care imitează în mătasă picura (cel puţin aşa pretinde), nu corespunde adevăratului scop, întrucît adaptarea decorativă lipseşte cu totul. Decora- ţiunea **trebuie** să **fie numai în linii** (subl. n.); culori puţine, demitente şi mai puţine, trebuie să se reducă la o armonizare convenţională care însă să aibă marea calitate de a fi obţinută cu gust. Şi bizantinii pot fi consideraţi din acest punct de vedere ca nişte mari stilişti. De la decoraţiunea murală pînă la arta ca-snică, frescuri, evanghelii, manuscripte, veşminte, cupe, potire etc., care rămîne tot întreagă, chiar dacă am socoti că Bizantinii, cei din frescuri, erau slabi desenatori . Este cu totul izbitoare şi caracteristică pentru selecţia şi *cd-*

tenile de gust ale momentului istoric marcat de râspîndirea Ju- gertdsiil-ului, preferinţa acordată liniei ca element decorativ, în dauna culorii care astăzi, în decoraţie, a dobîndit un rol capital, ilustraţiile care întovărăşesc articolul lui Abgar Baltazar, de altfel şi ale articolului **Spre un** sti! românesc[12'1] — acolo predominant, de inspiraţie populară — vorbesc foarte limpede despre racordarea viziunii ornamentale **Jugendstil** cu viziunea folclorică românească şi cu cea a picturii şi artei decorative medievale româneşti. Trebuie însă precizat aici faptul câ racordare nu înseamnă pentru Baltazor subsumare a valorilor decorative moderne valorilor folclorice naţionale, ci numai contact şi interferare a problemelor. „Naţionalizările", spune pictorul, înţelese în transpunerea în arta decorativă a unor motive rustlc-naţionale, nu au nici un rost. Funcţionalitatea obiectelor de artă populară este alta decît cea a obiectelor de artă decorativă modernă, spune Abgar Baltazar; el vorbeşte chiar despre un caracter al artei decorative populare care ar consta în mod esenţial în adaptarea la funcţionalitate şi nu doar, sau mai ales, în expresie, rezultat al „simţului estetic" al decoratorului. ,,0 casă pe care o decorăm cu motive luate de pe cusăturile naţionale, sau cu alte motive luate in forma în care se găsesc în arta populară, nu se poate impune cu o originalitate a sa proprie . . . Toată această artă populară se va putea folosi ca fond de inspiraţie, pe care însă să se altoiască noi motive reprezentative ale unor noi forme, noi idei, reunite laolaltă, cimentate prin regulile artei decorative moderne”[12'']. Teoretizări îndreptate în aceeaşi direcţie, în acelaşi spirit critic faţă de tendinţele elementar ro- mânizatoare ale lui Ion Mincu şi şcolii lui, apar şi la Marin Simionescu-Rîmniceanu'[26]. Artiştii sînt, la rîndul lor, preocupaţi de posibilităţile de modernitate ale ornamentidi româ- neşti. Exerciţiile lui Ştefan Popescu în această direcţie, a desenelor de ornamente vechi româneşti au cu totul altă semnificaţie şi sînt făcute în alt spirit decît cele lucrate cu cîteva decenii în urmă de Henri Trenk, în cursul expediţiilor documentare ale lui Odobescu şi Tattarescu. Nu atît elanul ro- mantic-patriotic care îi însufleţea pe predecesorii lor, cît o

convingere estetică axată pe ideea că în aceste surse se află un adevăr preţios pentru arta românească se găseşte la Ştefan Popescu. El a fost unul din artiştii a căror legătură cu ramura secesionistă a inovaţiilor din arta europeană de la începutul secolului era din cele mai strînse. Lucrul reiese din multe aspecte şi aie creaţiei şi ale problemelor pe care şi le pune în legătură cu ea[127]. **Prin** acel paradox al istoriei culturii care face ca deseori figuri artistice a căror creaţie în ansamblu nu se situează pe primul plan al interesului să joace totuşi un rol important m vehicularea unor idei şi tendinţe fecunde, Kimon Loghi, Ipolit Strîbu, N. Vermont, „chiar Petrescu-Mogoş", cum îl denumeşte Baltazar, vor aduce o contribuţie semnificativă prin concepţia lor în problema raporturilor tradiţie-inovaţie în arta românească şi, în acelaşi timp, vor fi o prezenţă legată de preocupările **Jugendstil-ului.** Apar acum felurite modalităţi de a încerca o includere, în special în arta decorativă, a unor motive şi subiecte din arta veche sau din domeniul folcloric interferent cu arta veche. Schiţe şi ilustraţii de Ştefan Popescu, pe lîngă numeroasele desene mai sus-menţionate, reiau motive ornamentale din repertoriul monumentelor vechi româneşti. Apar schiţe în vederea unor picturi murale cu **su**biecte de basm de Kimon Loghi — versiune românească **a** unor amintiri şi ecouri din prerafaelismul englez, din Bocklki şi, poate, din Puvis de Chavannes **(Balada, Schiţele decorative** şi **Panoul pentru o sală de mîncare** — expuse la **Tinerimea artistică** în 1904, iar în 1908, adică în anul cînd discuţiile despre arta veche românească şi arta modernă erau în toi, o **Princesă bizantină,** tot de Kimon Loghi într-un prim plan foarte impunător pe un fond de peisaj simbolist cu lebede)[128]. Aceste tendinţe le observase publicistul Marcel Montandon şi la Artachino, despre care scrie, în 1908: „Il vaut comme dessinateur portraitiste, par une souplesse ferme et elegante du trăit, qui ajoute ă la ressemblance le prix d'une execution presque decorative". **O Fantezie medievală** întîlnim şi în expoziţia din 1909. Semnată de Ary Murnu, caricaturist şi ilustrator, lucrarea apare limpede ca o înscriere într-un program, la care artistul acesta inteligent şi cu prezenţă de spirit în istorie aderase de fapt într-un chip mai interesant şi mai expresiv din punctul de vedere al propriului talent, prin grafica sa şi o serie de ilustraţii de carte. In expoziţia din 1915, pictorul şi graficianul Lascăr Vorel, influenţat în viziunea lui de Jugendstil-ul munchenez, expune un motiv decorativ. Frecvenţa motivului ,,mînăstirii" şi al „portalului" sau „interiorului de biserică veche" în pictura lui Vermont, N. Grant şi a altor expozanţi la expoziţiile Tinerimii artistice, oferă şi ele un aspect care se adaugă celui întîlnit în broderiile şi mobilierul cu incrustaţii prezentat în expoziţiile, tot mai frecvente, de artă decorativă, inclusiv în cele ale Tinerimii artistice. Alături de numele unor artiste în broderie, aramă bătută, legătorie de carte sau ceramică, întîinim în expoziţiile Tinerimii artistice şi numele unor pictori sau sculptori preocupaţi de arta decorativă. Este simptomatică pentru acest moment al gustului, cu numeroase ramificaţii în toate direcţiile şi straturile vieţii culturale româneşti, prezenţa în expoziţia Tinerimii în 1904[l2fl] a unor piese de mobilă de Ludovic Basarab, de pildă un scaun de contur Jugendstil cu ecouri din arta veche românească, dar care cuprind şi elemente de ornamentică orientală, după cum cuprind şi elemente de ornamentică irlandeză. Acest eclectism, care depăşeşte semnificaţiile unui „moment al gustului", reflectă, pe lîngă toată problematica complexă legată de însăşi apariţia şi dezvoltarea mişcării Jugendstil-ului, şi intrarea în circuit cotidian a istorismului, avînd drept consecinţă firească un fenomen de democratizare, de egalizare a valorilor culturale între ele. Este foarte caracteristică în acest sens prefaţa lui Th. Cornel la catalogul expoziţiei Tinerimii artistice din 1910, în care el reia teza principală a fondatorilor, aceea a relativităţii ideii de frumos: ,Şi este de ajuns ca ei (artiştii) să ştie a scoate şi a ordona tot ce este caracteristic, esenţial şi universal 87 în lumea înconjurătoare; să redea armonia intimă a vieţii în parte, şi a vieţii în genera); să-i împrumute ritmul sîngelui şi al sevei; să-i fure cadenţa mişcărilor, să-i urmărească mlădoşia liniilor, echilibrul formelor, gradaţia coloritului, şi să-i pătrundă sensul, ca să-i sintetizeze: este, zic, destul ca să realizeze această infinită pricepere, pentru ca noi să ne aflăm îndată înaintea

unui Frumos tjr- hurător şi plin de înălţare. în cazul acesta, materialitatea şi preocupările tehnice dispar. Atunci artistul găseşte în urît chiar elementele cele mai sublime pentru atingerea Frumosului, iar, din acel moment, urît nu mai poate exista. De aceia. Frumosul în artă nu este contrariul Urîtului; de aceea nu sînt artişti care, reprezentînd lucruri urîte, sînt artişti răi, căci ai pot întrupa, prin înfăţişarea acelor lucruri urîte, cea mai mcîntâtoare expresie de Frumos care, dintr-atîtea este calea cea adevărată. După care imn din atitea, să se ia, îmbătat, sufletul nostru, ca să recunoască în fine, Frumosul? în faţa acestor multiple şi dulci chemări, spiritul şovăieşte, iar judecata îşi impune cercetări pe care nici nu le bănuia măcc;.

Şi atunci ghiceşti adevărul singur — adevărul că nu este o formă precisă de Frumos, o formulă unică şi universală; a- tunci simţi, înaintea atîtor expiesiuni artistice, deosebite într-atîta cîte temperamente, cîte concepţiuni şi cîte simţiri esce- tice sunt, simţi că noţiunea Frumosului e deşartă şi fără sens, că ceea ce credem unul, nedreptăţit şi veşnic, se preface întruna şi se risipeşte în nenumărate afirmări artistice, cum se risipeşte şi se preface necontenit apa căzătoare într-un feeric concert de perle colorate şi spumoase"[l:î0]. Fenomenul intrării în circuit cotidian a acestei realităţi a diversităţii valorilor se traduce şi printr-o altă manifestare, de pildă prin includerea artei decorative în compoziţia tabloului de şevalet; fie în tablourile în- făţişînd interioare, în care amestecul de obiecte de stiluri diferite este izbitor şi caracteristic pentru gustul epocii (apar co atare şi în decorurile de teatru)[131], fie în portretele sau naturile moarte, în care intervine ostentativ prezenţa unei adevărate „ilustraţii" decorative, uneori unitară stilistic, ca în cazul lui Petraşcu, alteori şi ea tributară gustului pentru amestecul de valori şi elemente stilistice. Aşa ni se prezintă Inte**riorul** lui J. Al. Steriade, din 1915, **Femeia cosind** de Ipolit Str'rmbu, portretele din acest cl doilea deceniu de Theodores- cu-Sion, în care intervin, laolaltă, elemente decorative dîo sfera artei populare-româneşti şi elemente difl repertoriul decorativ al **Jugendstil-ului.** Este de reţinut şi faptul că ase-

menea ilustraţii decorative sînt caracteristice mai cu seamă artiştilor legaţi desfera **Art-Nouveau-ului** şi indică un ecou din preocuparea acestei mişcări pentru realizarea operei de artă ca „obiect" cu aderenţe mai concrete şi mai numeroase la diversele trepte ale realităţii vizuale decît decupajul realist a! unui motiv din natură.

O altă formă a preocupării pentru aderenţa la realitate ne apare în raporturile unora dintre manifestările **Jugendstil-ului** fie cu mişcările de stînga, fie cu orientările democratice în general. Faptul nu are nimic paradoxal, aşa cum ar putea reieşi din comentariile şi interpretările unora dintre exegeţii mişcării, care au văzut cu simplism în adunările repertoriului de motive iconografice a'le Art-Nouveau-ului o trăsătură a tendinţelor evazioniste şi estetizante ale mişcării.

Dacă ne gîndim însă la punctele ei de plecare — adică *la* cercetările şi încercările lui William Morris, care a dus moi departe ooncretizîndu-ie unele faţete ale gîndirii lui Thomas Caryle şi John Ruskin, şi urmărim apoi descendenţa acestor căutări, ale căror principii devin trăsătură fundamentală a mişcării, esenţa ei democratică ne apare evidentă. Urmărind difuzarea artei în cercuri largi prin infuzarea ei în cotidian, concepţiile lui Morris au ajuns, prin transmisiunea limbajului de forme mai mult decît prin transmisiunea directă a problematicii totuşi implicată în expresie prin intermediul proce suluî de osmoză energetică, să anime din plin viziunea şi creaţia multor artişti din cercurile de stînga sau pur şi simplu cu vederi progresiste. Legăturile pot fi stabilite cu mai multe decenii în urmă. Incă din 1852, lucrarea arhitectului german Gottfried Semper, **Wîssenschaft, Industrie und Kunst** punea problema unor conferinţe despre artă şi artizanat, destinate unui public larg, iar în Anglia, Henry Cole şi Richard Redgrave concepeau un sistem de învăţămînt artistic care să pătrundă in toate etapele instrucţiunii şcolare, devenind astfel un mijloc de educaţie pentru toate straturile societăţii[1]-[1]-. Ideea se lega în mod evident de gîndirea estetică a lui William Morris şi de concepţia lui cu atîta ecou în viaţa artistică a finelui tio secol X!X şi începutului de secol XX, privind necesitatea do n seda artei funcţia vitaJâ, inserînd-o în cotidian şi acordîndu-i un ro! de prim ordin în societate, într-o societate care, la tîndui ai, va trebui transformata. «Studiul istoriei, spune W. Morris, dragostea de artă şi practicarea ior, m-au constrîns la ura unei civilizaţii care, dacă lucrurile vor continua să meargă îa fel, va transforma istoria într-o zadarnică batere a pasului pe loc, iar din artă va face „o colecţie de curiozităţi ale trecutului fără nici o conexiune cu viaţa reala"»[133]. Prin „viaţă reală", Morris nu înţelege însă modelul ,,de Ia care trebuie să pornească artistul, ci mediul de activitate şi experienţă umană care stimulează şi pretind prezenţa operei de artă, a opticii artistice . . „Poate că unii dintre amicii noştri (socialişti) vor spune: de ce ne amestecăm noi aceştia in problema istoriei şi a artei? Prin mijloacele social democratice vrem să cucerim o existenţă decentă; vrem să trăim într-un chip onorabil. Desigur că cine pretinde că problema arfei şi a culturii trebuiesc puse înaintea problemelor cuţitului şi furcuîiţii (şi sînt unii care pretind asta), nu înţelege semnificaţia artei ale cărei rădăcini pot prinde doar într-un teren de viaţă prosperă şi senină". „Artei îi revine rolul de a institui un ideal de viaţă plenară şi raţională pentru cel care munceşte, o viaţă în care percepţia şi creaţia frumuseţii., plăcerea stimulentului autentic să fie considerate de om ca o pii-ne cotidiană de care nici un grup de oameni nu se poate vedea lipsit, fără a considera aceasta ca un act reacţionar împotriva căruia va şti să se apere"[1"4], influenţa acestor concepţii asupra secesiunii austriace[1'0] şi, prin intermediul ei, pătrunderea ior într-o serie de ţăti est-europene, unde s-ou dezvoltat pe un teren propriu, în condiţii specifice, au imprimat mişcării, în specia! prin domeniul *artelor* decorative, o notă democratică, prin însăşi

destinaţia şî funcţia acordate imaginii. Ideea de funcţionalitate, care începe să intervină în discuţiile teoretice şi practice privind arta aplicată şi decorativă la finele veacului, poartă în ea esenţa democratică cea mai autentică. Polemicile desfăşurate in ultimele decenii ale veacului şi la noi şi în alte ţări între
pa-rtizanii „artei pentru arta" şi cei ai „artei cu tendinţe' schematizează de fapt problemele lâsind in afara discuţiei o preocupare fundamentală pentru întreaga dezvoltare a artei moderne şi anume, concepţia funcţionala, posibilitatea artei de a avea un contact activ cu viaţa, de a deveni o formă a praxis-ului. Sloganul ,,artă pentru artă", înţeles ca o pură devoţiunea faţă de limbajul autonom al formelor, exprimă *o* deformare a sensurilor, unul din acele ,,malentendu-uri" ale istoriei culturii care se opacizează crescînd de-a lu-ngul-vremii. Toată acţiunea pregătitoare a concepţiei moderne desp.c.3 funcţionalitatea formelor artistice a fost confundată şi amestecată de către interpreţii şi polemiştii superficiali cu o consecinţă a concepţiilor estetizante. în realitate, după cum o va dovedi şi evoluţia ideii de artă totală, de arta în cotidian., aşa cum au fost ele programatic urmările de Jugendstil, această idee se va lega de poziţii şi concepţii despre viaţă progresiste, atente la rosturile sociale ale unei evoluţii o le cărei momente evocă, pretutindeni, optica socială. Fenomenul artei decorative, în sensul dobîndit în gîndirea acestor mişcări integraliste» a jucat un rol activ în dezvoltarea ideii de artă democratică, deşi unele din formele propuse în cadrul Jugendstil-ului purtau o pecete artistocratică şi aveau un caracter complicat, greu accesibil. Trebuie totuşi relevat faptul semnificativ că în secesiunea vieneză, cea mai direct influenţată de democratismul mişcărilor englezeşti, formele decorative aveau vizibile tendinţe simplificatoare. Esenţa umanistă a concepţiilor secesioniste despre arta decorativă şi aplicată a fost sesizată şi exprimată cu spirit judicios de Hermann Muthesius, unul din teoreticieni', în epocă, al acestor mişcări. Discutînd despre tendinţele simplificatoare ale arhitecturii şi artei decorative vieneze, tendinţă denumită de unii „artă obiectivă[1]', Muthesius scrie: «Nu trebuie să uităm că astăzi cuvîritul mult întrebuinţat „artă obiectivă" îşi poartă în el însuşi graniţele. O totală eliminare a tot ceea ce este personal şi încarnarea, ca să spunem aşa,, matematică a utilităţii vor putea tot atîi de puţin să fie obţinute, pe cît ar putea fi posibilă o totală obiectivitate. în structura teoretică se manifestă pe neobservate şi inevitabil

i'drţi componente de ordin afectiv şi de atmosferă, pe care rtu < ste posibil nici să ie suprimi şi nici măcar să le indici. Căci (ie sînt în general elementul care dau realizărilor omeneşti lormecul lor, ele sînt cele care fac posibilă şi stimulează curiozitatea noastră omenească nemijlocită. Matematica poate *t b* plutească ca o schemă rigidă pe deasupra voinţei artistu- le, Dar de îndată ce ieşim din actul de a construi, intervin temperamentul şi afectivitatea noastră, îmblînzind, umanizînd, m^rumuseţînd, dînd un sens acţiunii noastre. Ele influenţează mina inginerului, care proiectează un pod, un vagon, o ma- cnă»[1s"]. Este de remarcat aici şi aderarea lui Muthesius la un adevăr discutat intens în epocă de cercetătorii psihologiei adincimilor ~ independenţa şi forţa resurselor iraţionalului. De asemenea prezenţa în gîndirea lui a ecourilor vita- ^mului, care înţelege legătura dintre aftă şi viaţă în primu!
. înd ca o acţiunea energiilor interioare.

Dar, în fenomenul artei decorativ-aplicate, ca ramură de primă importanţă în concepţia artei integrale, reprezentanţii .Fiuigendstil-ului cuprind arta cărţii, grafica ilustraţiei, a coper- ţtior şi a ornamentaţiei paginii în general, precum şi arta afişului, acest prim factor al ,,ambientului" modern. Locul acordat araficii de carte în cadrul acestor mişcări secesioniste, adică dizidente, şi caracterul expresiv al viziunii Jugendstil-ului au fc-cilitat dezvoltarea, în interiorul ei, a unui mediu propice graficii militante. Astfel apar, odată cu publicaţiile mişcări- lor secesioniste, o serie de reviste satirice, cu caracter pre- cjesisl, unele devenind ele însele un centru de afirmare stilistică a Jugendstil-ului. Cele mai renumite dintre aceste re- viste, Jugend şi Simplizissimus, au influenţat in chip pozitiv rr/iş-carea grafică din România, în înfăţişările ei satirice fiind» cum îşi amintea Sextil Puşcariu, ,,muit gustate mai ales pentru ironiile lor la adresa oficialităţii"[137]. întreaga ramură expresionistă derivată din Jugendstil a avut, într-un fel sau altul, un caracter militant, mai accentuat ?n grafică. Iser, Tonitza, Theo- darescu-Sion, Aurel Popp, Istvan Balogh, Lascăr Vorel, aflaţi cu toţii în aria Jugendstil-ului în vremea studiilor şi la începutul carierei lor, adoptînd unii definitiv, alţii temporar, într-o anume etapă, modalităţi expresioniste, au în repertoriul creaţiei lor lucrări cu caracter militant sau tratînd teme de inspiraţie democratică, progresistă, de critică la adresa societăţii burgheze. Antiburghezismul artistic de la începutul secolului, generalizat dar încarnat în forme foarte diverse, printre ca>re forma expresionistă a fost cea mai vie şi mai dramatică, şi-a găsit prin intermediul graficii Jugendstil-ului o arie de experienţă cu rezonanţe sociale mai vaste decît strict cea a raporturilor artist-societate. Un întreg registru tematic politioo- social intervine în operele artiştilor români citaţi mai sus. Fenomenul se manifestă şi la artişti care n-au intrat în aria expresionistă, dar au avut contingenţe cu Jugendstil-ul prin alte ramuri ale lui. Astfel Luchian, Vermont şi Băncilă, ale căror interferenţe cu momentul simbolist al Jugendstil-ului au marcat activitatea fiecăruia dintre ei[1'18]. Este un proces asemănător, deşi desfăşurat în alte condiţii de viaţă artistică, celui care poate fi urmărit la pictorul şi gravorul Frank Brangwyn, a cărui operă, foarte bogată, pendulează între lucrările cu teme din viaţa muncitorilor şi lucrările cu caracter alegoric, la care se adaugă şi preocupări de artă decorativă-mobilier, tapiserie, în ce! mai caracteristic spirit Jugenditil[1"0]. Brangwyn era cunoscut şi apreciat la noi în ţară, unde participa adesea cu gravuri, la expoziţiile Salonului oficial şi ale Tinerimii[1'0]. Th. Steinlen, ca şi Poulbot, purtînd în viziunea lor pecetea J-u- gendstil-ului liric, au la activul lor, Steinlen mai ales, opere cu caracter militant, inspirate direct din evenimente revoluţionare ale comunei, cunoscute la noi[/!1], şi care au influenţat un grafician cu durabile realizări în domeniul artei militante — pe Ion Bărbulescu — B'Arg.

Un loc important de desfăşurare a concepţiilor progresiste îl constituie în 91 epocă ilustraţia de carte şi de presă, în cea mai mare parte debitoare viziunii Jugendstil-ului. Publicaţiile culturale cu audienţă în cercurile mişcării muncitoreşti de la finele secolului al XIX-lea — **Lumea ştiinţifică şi literară** >i **Lumea nouă ilustrată** în primul rînd, ca şi

almanahurile umoristice, cu frecvente luări de poziţii critice împotriva stărilor de lucruri din societatea burgheză, cu ilustraţia lor inegală, în

care apar alături de contribuţiile unor artişti de renume, multe reproduceri străine, nu toate de primă mină, poartă pecetea Jugendstil-ului, în formele lui mai accesibile, adică cele din momentele timpurii ale mişcării din deceniul 8 al secolului al XIX-lea. Aceste imagini sugerează 'deea unor modalităţi — dacă nu a unui stil — de ilustraţie populară, cu caracter narativ, alternînd intre categoria pateticului şi cea a comicului. Unul din ilustratorii cei mai activi ai momentului, austriacul Burgstaller, a cărui prezenţă în România rămîne încă neelucidată sub aspect biografic, practică frecvent aceste duble modalităţi de prezentare a unor conţinuturi critice, combative, într-un limbaj grafic de interpretare popularizatoare a diferitelor etape din viziunea Jugendstii-ului — suprafeţele mari, lineatura puternică. înapoi ciocoi, datînd din 1895[1'1'2]. litografie pe o temă inspirată de răscoalele ţărăneşti din 1894. este concludentă în această privinţă. Acelaşi procedeu îl întî!-nim şi la Rola Piekarski — graficianul care semnează şi Tonta! — în presa ilustrată de la finele secolului, dar lucrează şi afişe la Tg. Jiu, împreună cu Nicolae Vermont. Laocoon şi fiii săi - evocînd lupta unită a ţărănimii, a proletariatului industrial şi a proletariatului intelectual Ciocoii şi burghezimea, Sabia lui Damocles[1/':,] Capitalismul, folosesc naraţia alegorică aşezată într-un cadru ornamental specific Jugendstil-uiuj. Asemenea ilustraţii alegorice au inspirat sau au fost inspirate de scenele şi tablourile vivante desfăşurate ia diferite sărbători muncitoreşti. Unul din aceste tablouri vivante, în chip memorabil înregistrat de presă, a fost cel intitulat Alegoria Muncii, care a avut loc la 1 ianuarie 1893, cu prilejul balului de Anul Nou al Clubului muncitorilor. Este simptomatic şi făptui că imaginea, referitoare la dezrobirea viitoare a muncito- torilor şi ţăranilor, includea, ca personaje cu un rol activ, poetul şi pictorul. Cronicarul Evenimentului subliniază această prezenţă şi adresează creatorilor un apel în favoarea artei militante „care să mă revolte sau să mă îmbărbăteze în lupta încinsă"[14'1]. Tradiţia unor asocieri între dramatic şi comic exista în grafica românească. Caricaturistul şi ilustratorul H. Dembiţ- chi, continuînd începuturi făcute de familia Asachi, işi exprima

ccîicepţiiie progresiste atît prin ilustraţii cu evident mesaj patriotic, la o serie de basme româneşti[J/I.]\ cit şi prin binecunoscutele caricaturi politice, în special antidinastice, într-altâ viziune stilistică desigur. Această coexistenţă dintre epic şi grotesc sau comic, sau dintre naraţie şi lirism, o putem întîlni în perioada Jugendstil-ului la reprezentanţi de seamă şi foarte caracteristici pentru acest curent: de pildă la cehul Alphonse Mucha, al cărui volum ilustrat Pater Noster poate fi considerat o mostră a acestei coexistenţe. în chiar interiorul fiecărei imagini se desfăşoară la un ioc expresia ornamentaMirică şi modalitatea narativă, accentuat realist-figurativă[J/,fi]. Întîlnim îmbinări asemănăotare la Frank Brangwyn, la Bernhard Pan- *kok,* îndelungă vreme colaborator al revistei Jugend, ale cărui ilustraţii erau concepute ca o scenă de gen realistă, narativă, încadrată de un bogat ornament de tip Jugendstil, după cum le întîlnim la Käthe Kollwitz — la ea însă în etape, cronologic precis delimitate, sau la Ernst Barlach şi la Maurice Denis. La toţi artiştii citaţi modalităţile narative au un caracter accesibil mergînd uneori, ia Pankok sau la Brangwyn, ior în arta românească, în special la Luchion, la Vermont, la Bâncilă în prima perioadă de creaţie şi la Ştefan Popescu, p<nâ la momente stilistic contradictorii avînd aerul de a fi rea'lizate în cadrul aceleiaşi lucrări, de doi artişti diferiţi.

Şi la ei procedeul alegoric intervine frecvent, aşa cum moştenirea metamorfozată a procedeelor simboliste a dominat întreaga aripă de stînga a diferitelor manifestări ale Jugendstil- uiui. Aceste modalităţi au influenţat puternic ilustraţia de carte epică, incluzîndu-se aici şi literatura publicată în periodice. Fiezenţei modalităţii groteşti *la* artişti cu un tip de expresie predominant diferit, - fenomen frecvent în această perioadă şi în arta noastră dacă n-ar fi decît să ne gîndim la marile nume ale picturii româneşti care, la începutul veacului, au făcut şi caricatură — i s-au căutat şi găsrt felurite explicaţii. între ele s-ar putea reflecta şi la ideea romantică, referitoare la legătura dintre procesul interior de opoziţie împotriva „urîtului" din natură sau artă şi ce] al transformării acestui „urît” în expresie artistică „frumoasă" prin integra-

ica lui într-un sistem de sensuri descoperite sau urmărite de artist[147].

în mare mâsurâ tendinţele aripei de stînga a Jugendstil-ului se datoresc faptului câ el a încorporat în gîndirea sa artistică kiealurHe generoase ale romantismului militant, fârâ a-şi fi înlăturat din componenţă elementele de fantastic cu tot ceea ce decurge din acest aspect în problema metamorfozei formelor. Dezvoltarea caricaturii în romantism şi apoi în Jugendstil, în modalităţile militante şi cu râspîndirea cunoscută, confirma în mod deosebit de caracteristic joncţiunea între căutările de origine romantică în problema metamorfozei formelor[148] şi căutările în vederea unei readaptări a conţinuturilor spirituale în cadrul unui limbaj încercat deja sau în vederea studiului acţiunii conţinutului spiritual asupra evoluţiei formelor.

Caricatura şi alte modalităţi ale categoriei grotescului m Jugendstil justifică una din sursele cele mai bogate ale romantismului şi, prin el, ale simbolismului: forajul în zonele adinei ale conştiinţei şi eliberarea încărcăturii emotive prin expresie, eliberare conştient urmărită de artist şi concretizată în ,,adresă" sau în „aluzie". Procesul care se petrece aici este altul decît cel legat de problema grafologică, de funcţia liniei în Jugendstil, funcţie concepută la rîndul ei într- un fel care a subliniat şi potenţat intenţii ale direcţiei progresiste de stînga a mişcării Jugendstil-ului. Cu un caracter complex, fenomenul grotescului apare în pictura „in trecere” de la simbolism la Jugendstil, la Bocklin şi Stuck de pildă, artişti a căror epocă a avut o considerabilă influenţă asupra picturii româneşti de la finele secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, printre ai cărei reprezentanţi se numără mai mulţi aderenţi la mişcarea muncitorească. RoUjî jucat da fizionomia deformată în sens caricatural în pictura epocii dobîndeşte semnificaţii noi privit în lumina experienţei cercetărilor îui Freud şi Jung şi în general a rezultatelor cercetării din domeniul psihologiei, avînd la rîndul lor interesante deschideri în privinţa semnificaţiei sociale a aceloraşi procedee portretistice. Fenomenul capătă o deosebită acuitate in genul autoportretului. Adevărat instrument de critică socială,

autoportretul apare în pictura şi grafica începutului de secol XX european — şi chiar şi mai devreme — aproape dominant sub forma de şarja, dacă nu chiar de caricatură, uneori ironică, alteori dramatic-grotescă. In primul rînd în expresionism, fenomenul care apăruse şi în diferite momente ale simbolismului, există în cubism şi în alte curente, ca o modalitate de investigaţie psihologică, pe plan individual şi social şi nu fără legătură cu problema rolului artistului în societate. Punct de legătură între expresie ca gest cu adînci rădăcini psihofizice şi expresia artistică privită sub aspectul unei experienţe sociale, autoportretul în perioada începutului de veac apare, în tensiunea lui contradictorie, ca un ecou al experienţei romantice de viaţă. Tensiunea, ca trăsătură definitorie a gîndirii şî simţirii romantice, retrăieşte în Jugendstil o nouă expansiune retorică. Fenomenul acesta, al retorizării expresiei, oricum caracteristic momentelor de metamorfoză stilistică, acute şi de durată scurtă, şi-a găsit în Jugendstil un aliat preţios în substratul lui de rudenie cu romantismul şi, dincolo de acesta, cu barocul. Retorica aceasta în tensiune, şi nu în uscăciune, ca în neoclasicism, se exprimă, aşa cum s-a arătat şi în altă parte, în primul rînd prin linie, deci în grafică şi în arta aplicată. Dar se exprimă cu aceeaşi intensitate elocventă şi în naraţiune, grotesc sau alegoric. Pretutindeni întîlnim un mod de expresie desfăşurat, amplu „vorbit". De altfel este de observat că, sub influenţa Jugendstil-ului sau concomitent ca el, a luat naştere o nouă modalitate de elocvenţă verbală, ,,1'ecriture artiste", „scrisul artistic", o retorică a simbolurilor şi metaforelor în linearitate curbă, practicată nu numai de ,.estetizanţi" dar şi de apartenenţi de stînga ai Jugendstîl- ului — între alţii de pildă chiar de Van de Veide, despre care se ştie că a colaborat (a revista Partidului muncitoresc belgian Viitorul social, unde scria în 1896: „Marea industrie nu va putea, atîta vreme cit se va afla în mîinile financiarilor burghezi, să creeze altceva decît produse care vor fi găsite frumoase de către aceşti financiari. Produsele acestea sint dupe chipul şi asemănarea imoralităţii burgheze şi poporul ar trebui să înlăture cu dezgust din existenţa sa tot ceea ce reflectă
regimul odios pe care-l suportam şi care a depăşit in urîţenie crima"[iW]. Aceste modalităţi desfăşurate, elocvent expresive,, existente în toate formele Jugendstil-ului, şi prin el, în mişcările care l-au fructificat, au fost deosebit de propice pentru» propaganda unor concepţii progresiste, direct sau indirect exprimate prin opera de artă. Prin aceste valenţe de reto rică ale Jugendstil-ului, prin caracterul lui discursiv energetic* această mişcare a pătruns, în toate ţăiile în care a apărut, în centrul acţiunilor de democratizare a artei. Prin Jugendstil s-a făcut joncţiunea între arta protestatară şi arta de şevalet sau grafică — şi arta aplicat-decoratîvă pînă şi sub formele nesupuse celei mai vaste răspîndiri a ei în public. Simptomatic apare aici, între altele, de pildă interferenţa aproape amuzantă uneori, între orfevrerie şi pictură sau sculptură, intre arta modei şi genurile majore ale artei[1"*0], în forme noi, care aveau cu totul altă semnificaţie decît cea aristocratîzantă a unor fenomene similare din vremea Renaşterii. Tot atît de caracteristic apare fenomenul, devenit de-a dreptul o modă a epocii, al cărţilor poştale executate în original de artişti. Moştenit din Jugendstil, mijlocul acesta din aceeaşi familie de procedee popularizatoare ca şi gravura, dar avînd totuşi o puisaţre de viaţă în plus, a fost practicat cu asiduitate de £. L. Kirchner, în tot cursul şederilor lui la Homburg şi Munchen, de unde expedia imagini, ulterior sau anterior făcînd parte integrantă din lucrări de mare anvergura. Colecţia acestor cărţi poştale, o bună parte din ele aflate astăzi în colecţia cabinetului de stampe al **Galeriei** din Dresda, este efectiv un document de epocă semnificativ prin concepţia grafic-coîoris- tică, dar şi prin textele cuprinse, ele însele indicînd o conştiinţă nouă asupra conceptului de artă şi asupra posibilităţilor ei de extindere în cotidian, în divertisment[ir>1]. Sînt revelatorii în această privinţă cărţile poştale din Homburg în care Kirchner descrie şi interpretează calitatea unor dansuri într-un cabaret local, dansuri pe care de altfel le evocă în mai multe rînduri şi prin desene colorate. Asemenea cărţi poştale ilustrate, cele mai multe adresate prietenei sale Else Lasker- Schtiler[152], a executat şi Franz Marc. La noi fenomenul

este înregistrat în ziare, încă din anii finelui de secol XIX. in 1895, ziarul Epoca anunţă că Salmen, ilustrator, va face cărţi poştale inspirate din poeziile lui Mihai Eminescu[153]. Jiquide executase şi el asemenea cărţi poştale. Cîţiva ani mai tîrziu aflam despre Tonitza, printr-un anunţ publicat de Arta română, că tînărul pictor se afle preocupat de probleme asemănă-toare^'*.

Teoretizarea acestui moment o întîlnim foarte limpede la Th. Cornel, într-una din cronicile trimise de la Paris ziarului .Adevărul, intitulată Zi de salon, şi unde scrie: ,,E la modă obiectul de artă, şi, într-adevăr, totul e transparent. De ta cele mai mici şi neînsemnate lucruri pînă la cele mai utile, totul a devenit obiect de artă[15j]. Această concepţie pragmatică este susţinută, argumentată şi într-o cronică publicată la scurt interval în acelaşi ziar: „Este absurdă arta declasaţilor intelectuali, arta pasienţă, vaporo-asă, searbădă, care iese din societate". ,,Arta are o menire, aceea de a fi element social pentru transformarea omenirei. în izvoarele fenomenelor sociale e viaţa, filozofia, frumuseţea”[156]. Ornamentalismul narativ şi de ordin afectiv, elementul polemic hrănit de o conştiinţă reformatoare cu reminiscenţe romantice, în sensul în care Rosenkranz vorbea despre „conştiinţa libertăţii care dă forţa estetică" şi credoul militant pentru democratizarea artei în sensul pătrunderii ei în cotidian au fost, dintre multiplele trăsături a!e Jugendstil-ului, cele care au avut ecou predominant in arta românească. Caracterul accentuat decorativ do-bîndit de pictura românească la începutul secolului XX, odată cu Luchian, a putut astfel alege, în intenţiile ei şi altceva decît puia delectabilitate dacă ne gîndim că acelaşi ubicuu reprezentant al jugendstil-ului, Van de Velde, considera vrednică de „pedeapsa cu moartea", o artă care nu ar ajunge la „decoraţie”, prin decoraţie înţelegînd însă virtutea capabilă de a facilita artei atingerea rosturilor ei sociale. Pusă in legătură cu această concepţie asupra aecorativităţii ca funcţionalitate, o afirmaţie ca cea a lui Verkade, simbolist şi apoi partizan al Grupului Navi, îşi evidenţiază într-adevăr tîlcul polemic şi filozofic. „Nu mai există tablouri, nu mai există

decît decoraţiuni. Jos ou mobilele inutile! Pictura nu trebuie să uzurpeze o libertate care o izolează de celelalte arte"[,r,H]. Tendinţa aceasta de a direcţiona social valoarea decorativului a fost combătută ,,din interior" de către unul din prietenii şi colaboratorii lui Verkade, şi anume de Maurice Denis, simbolist marcat şi el puternic de amprentele Jugendstil-ului, dar mai reticent faţă de aripa stingă a mişcării. în 1908, Maurice Denis, îi scrie lui Verkade: „Nu trebuie să zăboveşti prea mult la stadiul experienţelor, eşti un decorator şi nu un estetician, bunul Dumnezeu te-a pus să pictezi capete; ajunge cu teoriile"[159].

La noi, deşi dezvoltarea picturii de şevalet — a picturii de tablouri — a mers pe un drum autonom şi dominant, şi cu toate că am putut întîlni în gîndirea unui artist de talia (ui Luchian declaraţia categorică împotriva „teoriilor"[160], aparent peniţă dintr-o optică asemănătoare celei de la care pornea Maurice Denis, ale cărui opere Luchian le cunoscuse, discuţiile despre conceptul de decoraţie au fost implicate într-un context teoretic mai larg[161].



CAPITOLUL IV

Trasaturile caracteristice selectării, dezvoltării şi utilizării cîtor- va concepte care au stat la baza gîndirii româneşti în această perioada, vor putea dezvălui modul în care au acţionat şi aifte curente sau mişcări artistice europene, prin intermediul ideilor, asupra dezvoltării artei româneşti la începutul se colului. O parte din grupul acestor concepte a fost evocat m cursul capitolului anterior, consacrat Jugendstil-ului, fiindcă, deşi nu exclusiv, totuşi concepte ca cele ale energiei, misiunii sociale a artistului şi parţial, conceptul de decoratîvitate, şi-au găsit în interiorul acestei mişcări, cu multiplele ei aspecte şi semnificaţii, randamentul Jor cel mai expresiv din punct de vedere estetic şi mai semnificativ din punct de vedere social.

Raportarea lor la alte contexte de gîndire artistică şi încadrarea în alte preocupări decît cele caracteristice preocupării de a potenţa valoarea estetică prin conexiunea ei cu valorile extraestetice, problemă fundamentală a mişcării **Jugend-** stil-ul'uî examinată deja în cea mai largă accepţiunea problema

ticii sale, va putea surprinde şi alte aplicaţii specifice proca- su!ui românesc de asimilare a valorilor într-un moment în care îr istoria artei europene — şi nu numai europene — se constituiau cadrele a ceea ce se va numi mai tîrziu stilul internaţional al secolului XX.

Analiza situaţiei unor concepte care au acţionat concomitent în cadru! mai multor tendinţe artistice, chiar dacă au putut fi predominante sau decisive în unele ain ele, permite constatarea că în arta românească, la fel ca şi în arta altor ţări europene în perioada primului deceniu al secolului XX, curentele artistice nu au fost în realitate atît de precis delimitate pe cît actualele noastre sistematizări şi denumiri istorice lasă să se presupună. Diferenţierile de anvergură rămîn conturate între personalităţi şi uneori între programe, dar sînt mc-i labile în ceea ce priveşte mişcările înseşi. Chiar faptul că descendenţa impresionistă, deşi cu un conţinut totuşi atît de divers, a putut fi înglobată sub unicul termen de postimpre- sionism, dovedeşte o situaţie istorică al cărei caracter stă in fructificarea şi iradierea în modalităţi noi a unor concepţii, idei estetice sau aplicate estetic şi abia în al doilea rînd într-o problematică de strict limbaj tehnic, aşa cum se întîmplă cu unele din înfăţişările artei ivite după încheierea celui de-al doilea război mondial, în legătură şi cu apariţia atîtor noi „materiale" în afara celor tradiţionale. Realitatea acestor situaţii a fost exprimată foarte limpede de Picasso atunci cînd spunea, în 1935, cu privire la retrospectivă: ,,Arta nu foloseşte canoane estetice, arta este ceea ce instinctul şi creerul pot sesiza dincolo de orice canoane... Esenţial însă apare nu ceea ce face, ci ceea ce este artistul. Ceea ce ne trezeşte interesul este neastîmpărul spiritual al lui Cezanne; aceasta este lecţia lui Cezanne! Şi suferinţele lui Van Gogh, ele svnt adevăratele drame ale omului! Tot restul este dezamăgire şi păcăleală!"[157]. Plurivalenţa unora dintre aceste concepte este deosebit de pregnantă în arta românească şi constituie unui dm motivele pentru care identificarea curentelor ca atare, chteir în limitele convenţiilor istorice acreditate în legătura cu ele, este destul de incertă. Acesta este şi motivul pentru oare, deşi

elemente de pildă ale Jugendstil-ului, ale cărui traiectorii ţi semnificaţii au fost pe larg urmărite mai sus, pot fi găsite şi în creaţia altor pictori sau sculptori decît a celor menţionaţi

— astfel în sculptura lui Paciiurea, sub forma unei sinteze între explozia vitală a curbelor energetice complexa, duetul lor decorativ şi expresivitatea cu substrat simbolic a formelor, în pictura lui D. Mihăilescu, pe alocuri la Tonitza, în toată perioada de debut a tui Mattis Teutsch şi cu ecouri în creaţia lui de mai tirziu, în creaţia de debut a lui Istvan Balogh ca şi în cea a sculptorului Ferdinand Gallas sau a arhitectului şi decoratorului Sterian —, epuizarea prezentării unor asemenea elemente nu este indispensabilă pentru că nu duce !a rezultate concludente din punctul de vedere al unei semnificaţii a orientărilor expresive pentru arta românească a începutului de secol. Acelaşi lucru s-ar întîmpla dacă am încerca să urmărim în detaliu şi în exclusivitate prezenţa fiecăruia dintre curentele artistice europene în formele de limbaj ale unuia sau altuia dintre pictorii sau sculptorii noştri. Dimpotrivă, stu- dful ideilor core au circulat în epocă, încarnate de artişti şi oglindite în terminologia criticii, permit mai bine, prin inter-mediul noţiunilor din sfera artistică, desprinderea unei dialectici originale a mersului concordanţelor şi confluenţelor dintre cultura artistică românească şi momente ale culturii artistice europene.

Un rol semnificativ I-a avut în desfăşurarea interpretărilor şi metamorfozelor unor idei estetice pretutindeni în circulaţie, terminologia teoretică folosită de critica românească, rezultată nu atît din perspectiva unor sisteme de gîndire cît din experienţa concretă a contactului cu creaţia şi chiar a ,,mimării" acestui contact, adică a preluării pînă la un punct, a unui anume limbaj de atelier.

intr-adevăr, dacă aşa cum rezultă din controversele între specialiştii din domeniul ştiinţelor limbii, toţi de acord fiind că un limbaj, un sistem terminologic capătă o expresivitate specială ori de cîte ori apare tendinţa de a afirma o atitudine personală faţă de un conţinut de idei, insă o atitudine personală activă, sau tendinţa de a îndruma cititorul sau au-

diiiorul către un anumit mod de a înţelege ceea ce i se comunica, atunci evoluţia cîtorva termeni frecvenţi în limbajul critic românesc la începutul secolului dezvăluie caracteristic trăsăturile gîndirii critice româneşti, în primul rînd capacitatea de

o asimila şi adopta pe coordonate proprii date culturale exogene[158]. Această „expresivitate" specială operează şi în sfera unde diferenţierea între domenii — între arta plastică şi literatură de pildă — este mai puţin netă. O observaţi-e justă ca cea a lui Thomas Mann că „nu încape nici o îndoială asupra faptului că, pentru artistul plastic, ca şi pentru artizanul de înaltă calificare, elementul ideologic, spiritual şi problematic este mult mai legat de elementul tehnic formal decîî pentru scri-itor"[109] este valabilă şi pentru momentul criticii de artă românească de la începutul veacului — inclusiv aJ criticii realizate de către artişti înşişi. Problema, discutată în cadrul Congresului al Vll-lea al **Uniunii internaţionale pentru limbile** şi **literaturile moderne,** relua — cu precizări — teza lui Th. Mann, prin documentata comunicare a lui J. Craig la Driere: „Literary Forrn and Form in the other arts". Se afirma acolo: „Fiecare gen de artă, avînd ca instrument de lucru un material specific, produce un anumit fel ori anumite feluri de forme, aşa încît cineva iniţiat în posibilităţile expresive structurale şi convenţiile de limbaj ale artei respective nu le poate înţelege pe ale altui gen de artă dacă nu este familiarizat cu convenţiile acestuia. Este vorba aici tocmai de ceea ce diferenţiază şi metodele ştiinţifice şi anume, diferenţa în însăşi natura instrumentului de lucru.

Orice artist, ca şi orice amator de artă inteligent, trebuie sg înţeleagă în mod egal că artele frumoase urmăresc un ţel comun şi îndeplinesc pe căi diferite o funcţie identică. Un om care cunoaşte două genuri de artă ajunge în mod inevitabil să afle într-una din ele posibilităţi neaşteptate de a o ilustra pe cealaltă. Asemenea corespondenţe între mijloacele de expresie artistice diferite nu sînt întotdeauna relevante prin amănunte semnificative, dar au un caracter mai general"[tlj0].

Faptul că în critica românească de artă, într-un moment artistic de mare înflorire a creaţiei, ca cel de ia începutul secolului, aparatul terminologic din punctul de vedere al noţiunilor teoretice este în mare parte coincident cu cel din csitica literaturii, nu contrazice realitatea surselor concrete ■ale acestei terminologii şi are o semnificaţie cu totul deose- bîîâ şi caracterizantâ, precizînd domeniul ideologic în care acţionează discuţiile cu privire la diferite probleme fundamentale; iar faptul câ termeni cu caracter filozofic, de estetică filozofică, dobîndesc pregnant o notă polemică, confirma faptul câ circulaţia unor teme ale gîndirii plastice europene s-a produs la noi într-o măsură foarte importantă, decisivă chiar, pr'rn intermediul publicistic. Astfel una din noţiunile a corei acţiune a fost foarte simptomatică este noţiunea de „ideal". Acest termen a cunoscut în critica epocii, la gînditori ca şi la artiştii nonconservatori de toate orientările, un destin foarte fecund. îmbogăţit cu toate aspiraţiile către progresul material şî spiritual al omenirii, hrănit şi propagat de mişcările de stînga, păstrînd în acelaşi timp licăririle romantice dabîn- dite în focul revoluţionar de la 1848 şi pe care nu le-a pierdut în contactul cu pozitivismul ştiinţific, termenul acesta de „ideal” capătă rolul unui stindard estetic purtat de adepţii unui modernism activ, influent: de Ressu, Cecilia Cuţescu-Sîorck, iser, Theodor Cornel, de „moderaţi” cu orizont larg ca Gala Galaction, de cronicarii publicaţiilor socialiste, de figuri critice de prestigiu ca Mina.il Dragomirescu[1*'1], care după cum s-a putut constata după cîteva decenii de la publicarea lucrărilor lui, era foarte actual în gîndirea europeană a vremii, de oitişti de viziune realistă, ca şi de alţii cu o viziune predominant lirică etc. Se creează în jurul acestui termen de „ideal” ca şi al altor termeni o constelaţie de semnificaţii, care iradiază o lumină nouă asupra unei epoci despre care s-a spus de atîtea ori că a adus artei conştiinţa propriei ei autonomii.

întîinim termenul în cronicile de artă din presa muncitorească — ori în genere în critica socialistă — folosit în sensul ebîşnuit de aspiraţie morala elevată, dar nu abstractă, ci îndem- nînd ki acţiune[162]. In acelaşi fel este folosit şi adjectivul derivat: „idealist", ajungîndu-se la paradoxul unor semnificaţii pozitive ale acestui cuvînt într-un context de gîndire social- filozofica în care aceiaşi termen este, în alt cadru, ţinta po-lemica a argumentaţiei materialist-dialectice. In acest sens de pilda este caracterizată arta cu temă socială indiferent de vizrunea plastică a artistului, dar şi anume forme de epigo- nism grigorescian edulcorat. Găsim conceptul cu sensuri apropiate, şi în alte cronici scrise de artişti sau scriitori care aparţinuseră mişcărilor socialiste de Ia finele veacului. Astfel, pentru Gala Galaction, artistul major coincide cu artistul care are un „Ideal", care cultivă „ideia” şi căruia, prin urmare,

i se pot ierta şi stîngăciile. în această privinţă este elocventă cronica lui Gala Gaiaction închinată, în 1914, iui Gctav Bâ-n- cilă, la care ne-am mai referit[11-'3]. Disjungerea aceasta între conţinut şi formă referitoare *Ia* expresia plastică, ia criticii de formaţie literară, confirmă opinia mai sus-citată a lui Thomas Mann. Intr-adevăr, nu mai întîlnim

asemenea disjuncţii la comentatorii care provin din interiorul artei plastice, fie că sînt critici, fie că sînt artişti. Pentru ei, termenul este mai labil, şi are în acelaşi timp un înţeJes mai restrîns: „idealul” unui artist coincide cu perspectiva pe care artistul însuşi şi-o postulează cu autoexigenţă, noţiunea de idealism e luată în sens de participare la actualitate, de spirit combativ. ,,S-a dus şi lumea aceea, precum s-au dus şi vremurile de idealism ce au dat ţării destule individualităţi mai pe toate tărîmurile.

Astăzi domneşte cu mai multă tărie un spirit de nepăsare faţă de tot, şi cu atît mai mult faţă de artă, şi, ceea ce este şi mai rău, tocmai din partea celor ce ar trebui să nu lase la o parte tocmai cele ce se fac pe tărtmul artei”[164].

Astfel procedează Iser, atunci cînd foloseşte termenul în legătură cu personalitatea artistică a iui Ressu: „Incontestabil că di. Ressu în actualul Salon stă în fruntea celor care au un ideal pentru care face sforţări". Totuşi, din observaţiile critice pe care Iser le aduce lui Ressu din punct de vedere tehnic, rezultă că el aşeoză acest „ideal" şi pe un plan artistic mai în-crit, pe pionul viziunii, al conţinutului spiritual[lcri]. Faptul

rezultă prin analogie şi din aprecierile aduse, în altă cronică, lui J. Al, Steriadi. De astădată „ideaM" este capacitatea de a vedea „îr> mare", dar şi de a-şi a^ege teme cu caracter social „Ceea ce regretăm la di. Steriadi e că de la o vreme s-a corn . . , lenevit. Şi regretăm cu atît mai mult, cu cît d-sa e unul din prea puţinii noştri pictori care pot concepe în mare (Hamalii din portul Brăila, în posesia Ministerului lucrărilor publice). Lucrările pe care le expune acum — deşi majoritatea din ele sînt schiţe, marchează atracţia deosebită pe care o are Steriadi pentru lumea umilă. Duioşia cu care priveşte un atelaj prăpădit în decorul unui han mizer din marea piaţa *a* Cernavodei, capătă ceva specific Steriadi. El trăieşte cu dragoste şi cu inteligenţă natura, şi o spune fără să declame, cum face de pildă di. Verona. Aici e Steriadi în largul lui, nu in lumea elegantă, unde vreo cucoană cu ochii mai mult sau moi puţîn cercuiţi, cu buzele mai mult sau mai puţin senzuale, îi cere să-i facă portretul"[166]. Deci Iser dă uneori acestei noţiuni aceeaşi accepţiune cu cea întîlnită în presa munci- toească.

Prinsă in contextul criticii de artâ, noţiunea de „ideal", provenită indirect din surse hegeliene, uneori degradate, alteori metamorfozate prin aluviuni numeroase, capătă trăsăturile p-cctich publicistice şi evidente funcţii activizante. Ecou! gîn- dirii crociene privind „idealitatea" artei se lasă auzit în interpretările criticii, chiar atunci cînd nivelele acesteia sînt diferite. Dar preluată de artişti ca o aplicaţie particulară la căutările proprii, noţiunea dobîndeşte pronunţate nuanţe etice în comentariile criticii, astfel încît analizele crociene nu sînt asimilate ca atare, ci, printr-un transfer, încadrate în tradiţiile teoretice ale gîndirii critice româneşti. Trebuie observat aici câ; în general, termenii conceptuali, fie cu proprietate întrebuinţaţi, fie întrebuinţaţi în mod impropriu, devin părţi componente aîe unui instrumentaj care exprimă şi sprijină o concepţie despre artă, în aşa măsură incît erorile verbale *ale* unora dintre comentatori reflectă ele însele realitatea faptelor istorice care stau la baza contradicţiilor dintre nivelul şi nesiguranţa gustului public în materie de artă plastică, manifestate în unele aspecte aie fenomenului succesului, şi diferitele puncte de vedere exprimate de critica publicistică.

Un critic gazetar, foarte activ în presa vremii, N, Pora, foloseşte noţiunea de „idealism" în sensul social al participării la actualitate, al spiritului combativ cu accent misionar.

O punctare etică a noţiunii întîlnim la criticii formaţi şi activi în medii ideologice de stingă: de pildă la Constantin Milie, care scrie, în 1896, în legătură cu expoziţia Independenţilor: . Se ştie că peste drum de expoziţia oficială se află palatul Ateneului şi o altă expoziţiune a artiştilor independenţi. Se înţelege că ambele expoziţiuni se concurează, şi cum in această concurenţă elementul idea! predomină, nu putem de- cît să ne bucurăm de dînsa"[10']. El înţelege prin acest „element ideal", un conţinut inovator, îndreptat înspre educarea gustului artistic, pentru că acelaşi critic subliniază, în aceeaşi cronică, faptul că încă persistă, în expunerea ambelor expoziţii, cu tot caracterul programatic protestatar al uneia din ele, o lipsă a criteriilor de *demarcaţie netă* între *prezenţa* lucrări.or capabile să asigure formarea unui gust artistic de calitate înaltă şi

cele facile, rutiniere. Theodor Cornel cultivă şi el, in unele împrejurări, nota aceasta social-etică asupra concepîs- lor de „ideal” şi „idealism”, deşi le foloseşte în accepţiuni mai concrete, desprinse din experienţa bogată şi diversă pe care criticul o avea în domeniul artei moderne în special. Vorbind despre tendinţele artistice ale tineretului românesc, căruia îi ia apărarea în faţa denigratorilor, Th. Cornel observă că la „cei noi veniţi se exprimă o puternică însuşire de idealism şi

o spiritualizare estetică în sensul superior al artei"[|<:s] şi că „acest înconjur a! lucrurilor inutile, această sintetizare a lumii exterioare, această coborîre în intimitatea ideală a omului, cere sforţări şi cercetări personale, cere mai cu seamă însuşiri de care dau dovadă numai acei care sînt nesocotiţi acum. Ca să faci aceasta nu-ţi trebuie numai curaj, ci şi pricepere, un fond de energie intelectuală pe care n-o poate avea artistul preocupat numai ră *reproducă* aspectele naturii[1'169]. *Ecoj!* crocian este aici evident, dar interpretarea şi adaptarea originală şi adevărat românească a punctelor de vedere ale lui Croce rezultă concludent din alt pasaj, care face porte dintr-o cronică pariziană a Expoziţiei artiştilor independenţi francezi şi care este, de fapt, o mărturisire şi totodată o profesie de credinţă, un program: ,,In gust şi-n gînd, cu privire la arta, îndur o prefacere însemnată. In mers către îndeplinirea unui frumos ideal, omul căutător e silit să se supuie cerinţelor care

i se impun fie în chip social sau curat moral... Dar adesea, în lupta intelectuală, cînd nu-i nevoie de atingerea unui ideai, ci numai de constatarea diferitelor forme ale adevărului atunci îndurînd schimbarea eşti ţinut să întăreşti cu adevărurile găsite, prima schelă. Asta sînt ţinut eu să fac"[170]. Această mărturisire, pe care criticul o face în iegă[t]ură cu evoluţia sa personală în contactele cu arta modernă (sublinia faptul că înţelegerea lui, care nu depăşise iniţial pe „Millet, Courbet Puvis de Chavannes, Henner", şi rămînea relativ inertă în faţa lui Henri Martin, Pissari, Claude Monet şi în totală rezervă faţă de Luce, Cross, Cezanne, Maurice Denis, acum devenea suplă) subînţelege capacitatea de progres atît a privitorului, educabil, cît şi a artistului şi artei în general. în acest sens poate fi înţeles şi faptul că termenul revine frecvent în scrierile criticilor provenind din rîndurile artiştilor sau în scrierile artiştilor înşişi. Atunci cînd de pildă Iser scrie în 1912 despre Gh. Pătraşcu, „trebuie să recunoaştem că d-sa se interesează foarte puţin de ce va zice vecinul, şi că are un idea!

— îl va ajunge vreodată?"[171] (şi formulări de acest fel re\/in mereu în cronici şi alte mărturii de acest fel ale vremii), pleacă desigur de la convingerea că progresul este nu numai fireşte posibil în interiorul unei activităţi artistice sau profesionale individuale, ci reprezintă o condiţie obiectivă a desfăşurării istoriei culturale. încrederii acesteia a epocii în ideea de progres care este drumul firesc către ideal, nu i s-a putut sustrage nici Croce atunci cînd s-a simţit nevoit să vor- bescă despre „progresul de acumulare'[1] în cadrul mersului ciclic al lui ,,corsi” şi „ricorsi”, propriu artei[17]-.

O altă sursă de conexiuni ale conceptului de „ideal” în cultura artistică românească la începutul secolului poate fi în-

tîlnită în gîndirea estetică germană din aceeaşi epocă. Desfăşurată cu un caracter filozofic general mai puţin pronunţat şi abstract, evoluţia acestui concept către sfera eticului şi a „activului" apare la teoreticieni de orientări diferite, la neokantieni ca şi la neohegelieni — de pildă la Friederich Paulsen, în cartea sa Philosophia militans (1900) sau la Wil- he>im Windelband, în volumul Reînnoirea hegelianismului (1910) — 'la vitalişti de formaţie hegeliană ca Wilhelm Dilthey sau ta neoromantici, descendenţi ai lui Schelling ca Otto Braun. A- ceostă întorsătură etică şi, într-un fel socială, a valorilor epistemologiei idealiste ia naştere sub incidenţa mai multor împrejurări; cea mai accentuată dintre ele este influenţa ac- tivismului cultural şi artistic izvorît din prezenţa şi programele unor mişcări şi idei din sfera valorilor culturale cu caracter revoluţionar, uneori chiar net democratizant, de stînga. O altă împrejurare, subliniată de Homann şi Jost, este apariţia în viaţa socială a unui nou tip de „idol", de personalitate predominantă. După prestigiul savantului atotputernic în lumina pozitivismului, dar distant şi izolat în obiectivitatea cercetărilor lui, se iveşte acum luîndu-i locul, prestigiul „educatorului”, al spiritului conducător, „activ" prin fascinaţia exercitată de creaţia şi gîndirea lui multilaterală, independentă, intervenind direct în universul valorilor culturale, eticizîndu-ie prin i radiaţia spirituală protestatară, aşezată de-a curmezişul sistemelor organizate oficiale[1'3]. Trăsătura protestatară era în vremea aceea multivalentă; ea nu avea în epocă sensu! pe care i-l dăm astăzi. în acel moment ea avea accepţiunea de formă activă de comportare în faţa lumii valorilor, formă activă destinată valorizării tuturor modalităţilor de cunoaştere, dar acţiunea se desfăşoară de pe platforme politice diferite, contradictorii. A fost arătată mai sus prezenţa acestui fenomen de interferenţe axiologice şi în cultura artistică românească. însuşi modul în care apare şi funcţionează conceptul de „ideal”, ca şi alte concepte este o expresie a acestor interferenţe a căror importanţă pentru înţelegerea istorică a acestei perioade este nu numai foarte mare, dar şi decisivă pentru formarea şi dezvoltarea unei concepţii eteronomice a

supra valorilor estetice. Observaţiile lui Hammann şi Jost sugerează şi legătura cu evoluţia noţiunii de misiune socială a artistului. S-ar putea întrevedea, în această evoluţie spre o concepţie activă cu privire la rolul personalităţii, încă două corelaţii semnificative: una cu dezvoltarea şi metamorfoza conceptului de energie, mai sus-analizate, în cadrul capitolului referitor la Jugendstil cu derivaţiile lui expresioniste, dar care au acţionat şi în interiorul futurismului, ale cărui ecouri au rămas însă în perioada studiată, cu puţine excepţii — Theo- dorescu-Sion, Mattis Teutsch, în anume etape ale creaţiei lor

- străine de arta noastră; o altă corelaţie cu problema conceptului de „sinteză" pe diferite planuri în care această idee a acţionat în cultura artistică a începutului de veac. Pe planul personalităţii artistului, ideea de sinteză a însemnat tendinţa spre universalizare, împotriva ,.specializării". Este într- adevăr de observat că, mai mult decît oricînd, artiştii încearcă să iasă din specializarea într-un singur domeniu; mai toţi pictorii fac acum şi altceva decît pictură: artă decorativă — ceramică, sticlă-sculptură — citez doar pe Gauguin, Matisse, Picasso, Franz Marc, August Macke sculptorii fac şi pictură sau artă decorativă, de pildă Maillol face textile; mai toţi pictorii iucrează ilustraţie de carte ş.a. Privit din unghiul de vedere al concepţiilor integratoare ale Jugendstil-ului, fenomenul acesta îşi găsea o explicaţie în ordinea istoriei formelor şi a rosturilor lor sociale, în cadrul problemei pătrunderii artei în cotidian, în viaţă. Privit însă din unghiul de vedere al dezvoltării conceptului de „sinteză”, fenomenul apare ca o manifestare a aspiraţiei spre unitate, spre echilibrarea funcţiilor spisitucle, o aspiraţie umanistă spre universalitate întîlnită si fa scriitori preocupaţi în acelaşi timp de plastică şi de chimie, de pildă August Strindberg, la compozitori preocupaţi de pictură

— de pildă Arnold Schonberg, la pictori preocupaţi de ştiinţele etnografice - ca August Macke şi E. L. Kirchner, la critici concomitent activi în arta plastică şi în arta scriitoricească — co Felix Feneon sau Hermann Bahr etc., etc. Este vremea me- dicilor-scriitori, critici, artişti. La noi fenomenul se iveşte nooi puţin în rîndurile artiştilor care sînt cu puţine excepţii

strict specializaţi, cit în ri-ndul criticilor, dintre oare unii cu multiple preocupări şi curiozităţi, activi în zona poligrafismului, inevitabil răspîndit într-o perioadă de efervescenţă şi Labilitate culturală ca cea de la începutul secolului. Astfel poate fi re-petată citarea iui Theodor Cornel, de asemenea interesat de studii medicale, şi a lui Bogdan-Piteşti. Cultura complexă integrată în unitatea unei personalităţi care se voia şi pe sine ca o prezenţă iradiantă făcea parte din idealurile artistice, convertite înspre etic, ale epocii. Această trăsătură se adaugă celor care defineau concepţia despre rolul misionar al artistului în societate. Ea apare destul de limpede afirmată în programele pe care unii artişti cu ecou în perioada respectivă — sau critici — le propun pentru îmbunătăţirea activităţii critice. Este o „descriere" a idealului de personalitate intelectuală a vremii, raportat cu spirit practic la necesităţile lacaie[174]. Un ideal apropiat propune N. Pătraşcu: „Pentru ca cineva să fie critic de merit, pentru ca cuvîntul lui să aibă greutate şi să însemne ceva, trebuie să fie el însuşi artist. Să simtă e! însuşi, să fie cunoscător profund ai naturei şi al întregei mişcări artistice vechi şi noi, să ştie să înţeleagă pictura ca şi un pictor care o face; să-şi dea seamă de ce însemnează a desena bine, a colora frumos, a compune o lucrare; ce sînt valorile într-un tablou; ce este armonia de linii şi de culori; ce este arabescul, silueta, expresia, caracterul. Să înţeleagă poezia lucrului în sine. Pentru aceasta trebuiesc studii, contact zilnic cu artiştii de merit, cercetări întinse prin biblioteci şi muzee; să fe ei însuşi fire aleasă, om de gust, inteligent"[175] Abgar Baltazar, în 1903, expune în articolul Critica, publicul şi artiştii un punct de vedere asemănător[176], iar la Lpolit Strîmbu, ideea criticului ca un „honnete homme", multiinformat dar şi ,.format", se exprimă în sensul că „un critic trebuie să fie mai întîi un adine psiholog ca să cunoască firea pictorului şi aptitudinile sale. I se cere să fie un profund cunoscător în arta picturală şi în acelaşi timp un spirit larg, imparţial, pentru a înţelege şi aprecia ia justa ior valoare lucrări de orice gen pictural şi de diferite temperamente individuale"[177]. Theodor Cornel se dovedeşte influenţat de o personalitate ca Charles Henry, biolog, fizician, chimist-meloman, mare amator de estetica şi poezie, el însuşi reprezentant al acestei aspiraţii de a îmbina Ştiinţa cu Frumosul, caracteristică epocii şi menită desigur să exprime o nouă sinteză a virtuţilor şi resurselor umane[178].

Concepţia aceasta a aureolei etic-active a personalităţii ideale prin sinteza activă pe care o reprezintă este atît de stăruitor infuzată în mînuirea valorilor culturale, încît în unele cronici artistice de la noi se ajunge la folosirea termenilor de sinteză, sintetic sau ,,sintetist" cu o nuanţă apreciativă în sine, dincolo de înţelesul estetic acordat acestor termeni, de altfel nu întodeauna foarte clar. Folosit mai ales în legătură cu experienţele lui Gauguin şi cu artiştii români pe care i-au interesat aceste experienţe — citat fiind în primul rînd

numele Ceciliei Cuţescu-Storck — conceptul de sinteză nu a avut totuşi în acei ani soarta pur „lingvistica” pe care critica experimentată în analiza formelor de limbaj i-a pecetiuit-o mai tîrziu. De aceea, de pildă, ideea de ,,sinteză cromatică", aşa cum o aplicăm astăzi picturii lui Luchian, nu era constituită în epocă, nici în gîndirea celor mai convinşi admiratori ai săi şi în acelaşi timp cunoscători în tainele meseriei, aşa cum a fost Iser. Sinteza rămîne un ideal mixt în care valoarea estetică este mai mult intuită in căutările cîtorva pictori din aceşti ani ai primului deceniu — Luchian, Iser, Ressu, Theodorescu-Sion, Cecilia Cuţescu-Storck, explicite mai ales fiind valorile artei care integrează experienţa estetică într-un irsod de viaţă elevat şi eficient social totodată, într-o viziune de ansamblu asupra vieţii în care sentimentul şi raţiunea, unite, vor putea dobîndi, pr'm intermediul artei, o funcţie cognitivă de factură specială, activă. ,,Adevărurile noi" despre care vorbesc în această epocă pretutindeni pe lume artiştii nu sînt nişte adevăruri limitate la experienţele de limbaj, născute din încercările de a depăşi impresionismul, interpretare pe care o anume istoriografie şi critică rutiniere o perpetuează la noi, ci o punte de deschidere în sensul mărturiilor atîtor artişti — filozofi ai acestui început de veac. A concentra într-o idee expresia plastica în aşa fel încît corelaţia sintetizată dintre cefe doua aspecte ale aceleiaşi realităţi sâ apară cit mai simplă şi mai stringentă a fost cu certitudine unul din Idealurile artiştilor autentici ai momentului. Unii au exprimat existenţa corelaţiilor de acest fel cu un emoţionant ecou uman, care lasă să transpară modalităţi noi de pătrundere a experienţelor de ordin extraestetic în valorile estetice, lată ce scria Kandinsky în 1913, reconstituindu-şi primele amintiri: „încă de copii cunoşteam ceasurile fericite ale acelei tensiuni interioare, care făgăduieşte încarnarea. Acele ceasuri ale vibrării interioare, ale dorurilor vagi care-i solicită omului ceva încă incomprehensibil, care în timpul zilei îl apasă pe inimă, îi umple sufletul de nelinişte, iar în timpul nopţii îl fac să trăiască visuri fantastice pline de spaimă şi bucurie. Am încercat şi eu, ca mulţi alţi adolescenţi, să scriu poezii, pe care însă mai devreme sau mai tîrziu le-am rupt. îmi amintesc că numai prin desen am reuşit să mă eliberez de această stare"[170]. Desenul îi dădea deci acea posibilitate de a-şi regăsi unitatea prîn expresie, de a fixa sintetic un punct de joncţiune între mai multe categorii de valori. A transmite experienţa şi forţa acestei sinteze devine pentru mulţi artişti ai vremii însăşi misiunea ior, aşa cum o arată un comentator din epocă al operei lui Robcrt Delaunay[180].

In arta şi gîndirea artistică românească de la începutul secolului ideea de sinteză a avut un destin aparte, asimilîn- du-se uneori pînă la confuzie, cu conceptul de armonie. în- tîin'sm termenul de armonie în scrierile unor critici,

ca şi în cele ale unor artişti, luat nu atît în înţelesul lui relaţional, cît în cel de „întreg”, de „unitate", de sinteză care învinge şi domină contrariile. Faptul este cu atît mai caracteristic cu cît prezenţa ideii de armonie este una din dominantele terminologice ale artei româneşti din perioada respectivă şi, în acelaşi timp, şi una din dominantele ei stilistice. Dominantă stilistică interioară, adînc înrădăcinată în dialectica creaţiei artistice româneşti, aflată totuşi aşa cum s-a arătat şi mai sus, în plin mediu european de dezvoltare a noţiunii de energie. Dor tocmai această coexistenţă în contraste face să crească interesul şi, s-ar putea spune, expresivitatea conceptului de armonie în arta româneasca şi caracterul ei specific absorbant, ducî-nd la echilibru şi sinteză, cu atît mai afirmat victorioase, cu cît victoria este obţinută în condiţiile unor tensiuni care tind să rupă calmul mersului tradiţional al plasticii româneşti.

Concepţii neo-impresioniste şi simboliste despre armonic erau cunoscute şî discutate la noi[181]. în ..Focarul de artă activă", cum denumeşte autorul catalogului expoziţiei Maurice Denis din 1970, activitatea estetică a lui Desiderius Lenz la Beuron, colaborator a lui Verkade, problema conceptului de „armonie” în arta modernă este arătată ca fiind la baza cercetărilor şi experienţelor celor mai importante. Discutat în raport cu problema armoniei muzicale, acest concept urma să încununeze ,,o conciliere între sacrele măsuri antice, Secţiunea de aur, Poarta armoniei" şi necesităţile educativ-di- dactice ale unei arte neo-creştine[182]. Teoriile lui Seurat circulau şi ele curent. Extensiunea filozofică a conceptului de armonie în gîndirea artistică a lui Seurat, concept pe care, în asociere cu ideea de ritm, îl integra unui „sistem de legi ale culorii şi liniei de tot atît de vaste ambiţii metafizice ca şi ştiinţifice”, şi ca atare destinat să reprezinte o cheie către legile armoniei universale, a avut un ecou mult mai prelungit decît cel, oricum puternic, pe care-l avusese în epocă, adică la finele secolului al XIX-lea. In rolul acordat de Seurat conceptului de „armonie" estetică în lumea valorilor se reflecta şi aspiraţia către sinteză, caracteristică epocii, pe care Feiix Feneon o sintetiza cu satisfacţie atunci cînd, în încheierea uneî recenzii la studiul O estetica ştiinţifica de Charles Henry, scria: „Demonstraţia, refuzată pînă acum de ştiinţă, cu privire la conexiunea între armoniile de diferite feluri, iată că, în sfîr- şit, o avem!"[183]. Unitatea valorilor de cultură prin intermediul ideii de armonie dobîndea de la sine perspectiva unui ideal etic, astfel încît, atît la Seurat, cît şi la Signac problemele de limbaj şi tehnică devin de fapt nişte probleme de disciplină spirituală, probleme ale unor concepţii moderne despre umanismul profesiunilor artistice. Signac vorbeşte despre disciplina **diviziunii** care nu este pentru pictor mai aspră decît pentru poet disciplina ritmului. „Departe ae a strica inspiraţiei
lor" ea a contribuit la ţinuta severă şi poetică a lucrărilor lor[18*] şi, mai departe adaugă, făcînd un calambur, „Pictura dezarticulată este pictura unui laş” („La peinture lâche est

la peinture d'un lâche")[185]. De altfel, în jurnalul său, Signac va nota: „Diviziunea este mai curînd o filozofie decît un sistem"[188]. Convingerile umanitariste ale aderenţilor acestor doctrine, raporturile unora din ei cu cercurile de stînga şi cultivarea ideilor asupra funcţiei sociale a artei, se vor concretiza în opere şi acţiuni care confirmă vocaţia etică a conceptului de armonie în gîndirea artistică a acestei perioade. Nu trebuie uitat, că, în 1893, Signac este preocupat de efectuarea unei ample compoziţii intitulate Vremea armoniei, care avea menirea să simbolizeze aşezarea unei viitoare societăţi ideale[187]. Signac ca şi Seurat, ca şi poeţii simbolişti din anturajul său — Van Rysselberghe, Verhaeren şi alţii (ultimul foarte cunoscut şi apreciat în România) - ca şi arhitectul Van de Velde mai ales, cu care, începînd din 1888 era bun prieten, întrevedea posibilitatea reînvigorării artei şi, prin ea, a existenţei umane, cu ajutorul unui concept-cheie, încarnat în creaţie, ferment difuz, activ şi lucid urmărit în toate etapele procesului expresiv.

In arta românească, ecoul puternic al acestor idei, puternic fiindcă ele intrau pe un teren receptiv fertil, deosebitde la teoretizarea unor elemente temperante, echilibrante, a acţionat, şi tot pentru motive specifice, în special în problematica cromaticii, în domeniul căutărilor legate de culoare. Aici vom întîlni cel mai adesea preocuparea privitoare !a armonie ca funcţie psihologic-terapeutică şi deci implicit avînd o forţă de iradiaţie socială, şi nu numai privitoare la armonia culorilor ca element senzorial delectabil. Teoreticienii francezi ai „armoniei" au pus şi ei accentul principal pe problema cromatică, dar interesul pictorilor români din epoca respectivă pentru culoare şi teoriile dezvoltate în jurul ei ţineau de resorturi mai profunde ale experienţei vizuale tradiţionale, astfel încît nu se poate vorbi despre influenţa directă a pictorilor francezi. Selecţia făcută în sensul căutărilor cromatice în-rudite cu cele franceze, ca substrat filozofic-afectiv mai mult decît ca aplicaţie practica foarte directă, este efectiv o selecţie, dat fiind că majoritatea artiştilor care au făcut studii în Franţa, au lucrat în Germania la Munchen sau unii la Dresda, unde au avut prilejul să cunoască opere şi publicaţii ale expresioniştilor, în orice caz ale reprezentanţilor Jugendstil-ului dintre care, precum s-a mai arătat, destui pot fi socotiţi pre- cutsori ai expresionismului. Pentru toţi aceşti artişti din Germania, problema expresiei, armoniei sau sintezei cromatice, deşi intra m preocupările lor, nu se afla singură pe locul întîi al unor asemenea preocupări. Problema liniei, a „scrierii", a posibilităţilor graficii era la fel de vie, iar în operele pictorilor români care trecuseră prin şcolile germane, realitatea aceasta se reflecta! destul de limpede, însă mai puţin în încercările lor de teoretizare sau în comentariile criticilor, ale căror obsevaţii se opresc cu o predilecţie aproape exclusivă asupra problemelor de culoare şi la reflecţiile asupra conceptului de armonie în special. Luchian demonstrează o vie preocupare în legătură cu binomul „grafic-cromatic", pe care-l resimte ca atare, ca dualitate — şi sentimentul acesta este cert

experienţa unui moment al istoriei culturii artistice — atunci cînd scrie: „cine umblă după desen în unghiuri, dur, cum o să sufere pastelul, arta asta aşa de graţioasă?" Şi, în continuare: „Pastelul e mai cald, mai suplu . . . liniile astea care se pierd nu le ai în ulei". Pentru Luchian pastelul devenise o chintesenţă a posibilităţii de a îmblînzi exigenţele liniei, fără a renunţa totuşi la „trăsătură" şi la logica ei expresivă.

Totuşi, deşi noţiunea de armonie revine în critica epocii ca un laitmotiv în legătură cu problema raporturilor de cu^ loare[188], ea apare şi în contexte care ating problema structurii psihice şi temperamentale ale personalităţii unui artist, întîinim astfel de notaţii în perioada anilor 1911—1913 cu privire la Pallady, Luchian şi Artur Segal. Alteori întîinim noţiunea utilizată în sensuri caracteristice pentru nişte criterii care vizează însăşi încercarea de a defini trăsăturile artei moderne. Astfel ne apar observaţiile unui critic care în 1904 într-o cronică despre Expoziţia Tinerimii artistice, cronică publicată în traducere engleză în revista Studio, scria că anumiţi artişti „ştiu ce e modern şi cere arta nouă . . . dar n-au reclszot unirea între armonia clasica şi plastica a figurilor şi exp^esiunea vieţii care izbeşte spiritul — dar aceasta e problema foarte dificila a artei moderne"[189]. Este aici aproape o definiţie a artei lui Brâncuşi, al cărui rol în constituirea unui concept modern al armoniei rămîne încă deschis studiului. îmbinarea dintre ideea de armonie şi ideea de energie, dar mai ales proporţia în corelarea celor două noţiuni exprima ea însăşi o concepţie despre frumuseţe şi, mai mult, o concepţie despre om, despre orizonturile şi limitele sensibilităţii umane, fn repertoriul încercărilor de tipologie a spiritului, făcute de istorici ai culturii, deşi această dilemă organică a naturii omeneşti nu figurează ca atare, şi nici interesantele perspective pe care ea le deschide, prezenţa ei se face subteran simţită; ea sparge tiparele sistematizărilor, fiindcă porneşte de la date fundamentale ale biopsihicuiui uman cu cerinţele kii. Trăsătura care de atîtea ori a fost observată în arta românească şi anume echilibrul, măsura de expresie, provine, în ultimă analiză, de la raportul constant, de pondere egală între ebuiiţîu- nile energiei şi forţa spiritului, de fa aspiraţia de a capta, de a stă- pîni şi organiza, prin „pricepere" artizanală propriile sale elanuri creatoare. Intuitiv, desigur că orice artist sau orice creator de valori operează astfel. Dar, ceea ce poate deveni semnificativ într-o cultură artistică şi capătă la un moment dat calitatea de „semn particular" sînt caracterul programatic şi frecvenţa unui asemenea demers, în aşa măsură, încît să nu mai poată fi socotit simplu gest psihic, fără identitate, ci dimpotrivă, creator de identitate şi originalitate.

In istoria culturii artistice româneşti, desfăşurarea acestui proces poate fi semnalată retrospectiv foarte departe. S-ar putea face în arta medievală analiza limbajului de forme plastice şi examenul unor „corespondenţi" din domeniuf literar care permit descoperirea unui astfel de ritm psihic cu grijă

cultivat. în **învăţăturile lui Neagoe Basarab** sînt pasaje de-a dreptul revelatorii pentru un mod de a organiza discret mişcările sensibilităţii şi ale temperamentului, cărora, dincolo de toate prescripţiile severe ale moralei vremii, !i se acordă to

tuşi un 'Spaţiu de fireasca indulgenţa. Este o lectura ale *care*i ilustraţii ar putea atît de elocvent sâ fie găsite printre imagi riile bisericeşti, icoane şi broderii ori manuscrise cu armonioasa şi sta pini ta lor expresivitate[100].

Conceptul de armonie ca nota existenţiala, resimţit ca un ideal de viaţa şi un mod de a fi în univers, cuprinde în esenţa (ui metaforica extrasa din domeniul muzicii şi elemente istorice, raportabile la acelaşi domeniu. Nu este vorba însâ numai de faptul câ în cultura artistică românească echivalentul terminologic pe care-I oferă ideea de armonie pentru ideea de echilibru are sensul caracteristic acestei noţiuni în epocă, în istoria momentului, adică legat prin metaforă de muzică, d^r şi de faptul că dezvoltarea ideii de armonie, de sinteză armonică, proprii gîndirii wagneriene, a avut o certă influenţă asupra cercurilor artistice româneşti.

Dacă ne referim la textele valoroase, judicioase, în cx-s întîinim folosită noţiunea de armonie, cu toată complexitatea ei de înţelesuri istoric localizate, şi nu doar ca un epitet uzat, vom putea constata că stăruie în ele ecoul prestigiului concepţiilor wagneriene despre ,,unitate”, sinteză armonioasă între modalităţi[1] de expresie artistică foarte diversă. Publicaţia Revue Wagnerienne era binecunoscută şi apreciată la noi, de cercurile simboliste mai ales, dar şi de artişti care aveau contacte cu mişcarea muncitorească, de pildă Vermont, ca şi de critici şi gazetari de stînga[191]. Interferenţele de sensuri deja semnalate între ideea de sinteză şi ideea de armonie dau noţiunii supleţea care îi asigură prezenţa în gîndirea teoretică, la fel ca şi în practica picturii, în tehnică. Aceste interferenţe poartă în ele reminiscenţe romantice, a căror acţiune a fost, prin intermediul lui Delacroix, foarte vie asupra pictorilor teoreticieni ai armoniei care, aşa cum s-a arătat mai sus, au avut un ecou amplu în arta românească, determi- nînd căutări şi experimente. Tocmai fiindcă au vehiculat asemenea reminiscenţe romantice, aceste concepte, prin însăşi acţiunea lor interferenţă, au purtat cu ele şi ecoul altor tendinţe şi aspiraţii ale romantismului, ale celor cu caracter s> cial-militant. Fenomenul s-a întîmplat poate şi mai vizibil sub

aspectul expresivităţii lui, în literatura românească a epocii. Macedonski este unul din exemplele cele mai simptomatice, cu atît mai simptomatic pentru noi cu cît prestigiul personalităţii lui a fost mare şi în plastica epocii, şi substratul simbolic al unora dintre imaginile iui poetice o dovedeşte în chip evident. Astfel în poezia In orcane de pădure[192], considerată de autorul însuşi drept „poezie simboiistă-instrumentalistă'', m-cadrabilă în susţinutele aspiraţii aie poetului către „poezia viitorului", Macedonski foloseşte noţiunea de „armonie” într- un curios context cu rezonanţe protestatare. Atunci cînd scrie:

„în arcane de pădure, vijelie ce-nspâimîntâ,
Trăsnet roşu ce-nfâşoarâ şi surpare şi potop,
Pentru ce e armonie sfîntâ fârâ scop,

Dar privighetoarea cîntă, dar privighetoarea cîntă" . . . atribuie ideii de armonie valenţe energetice pe care această idee nu Ie avea în aria de gîndire artistică a lui Signac.

Ovid Densusianu implica şi el în ideea de armonie artistică ideea puterii, a amploarei expresive cu semnificaţii so- cial-etice[i9S].

Ecoul felului de a gîndi şi trăi noţiunea de armonie văzute din unghiul experienţei de creaţie a artiştilor români de la începutul secolului a avut rezonanţe în felul în oare s-a desfăşurat în anii deceniilor 20 şi 30 mişcarea de avangardă în România. Concepută şi trăită ca un element al însăşi structurii psihice a artistului, dar încărcată cu importante şi semnificative elemente de coloratură filozofică şi etică, adesea în acelaşi sens activ în care apare colorată şi noţiunea de ideal, „armonia” se înscrie în acelaşi timp — singura dintre noţiunile teoretice — în problematica tehnică a picturii în special. Discuţiile din critica românească a finelui de secol XIX şi mai ales a începutului de secol XX, aşa cum s-a mai arătat, se axează pe această noţiune estetică şi tehnică, instaurată astfel, manifest sau subînţeles, ca valoare de bază. Instaurată cu atîta putere şi adîncime, încît şi atunci cînd, în cadrul fenomenului de avangardă contestatară, zăgazurile de privilegii ale noţiunii de armonie, chiar şi în sensul ei mai modern, romantic sau simbolist, se sparg, în practică arta românească nu iese dintr-un echilibru pe care-l pot confirma oele mai valoroase opere ale avangardismului românesc dintre cele două războaie, şi care au rămas înscrise în istorie, caracteristica în acelaşi timp pentru momentul şi cadrul în care au apărut, ca şi pentru spiritul esenţial al artei româneşti moderne în general. Este vorba de sculptura lui Brâncuşi, Miliţa Petraşcu, de pictura lui Maxy şi a lui Corneiiu Mihăi- lescu. pentru a nu cita decît participanţii efectivi ai expoziţiilor m'işcării de avangardă şi încă nu pe toţi. Se adevereşte ostfel importanţa pe care-l are pentru mersul unei culturi artistice felul în care se stabilesc raporturi dintre o idee, un concept

teoretic în circulaţie într-un moment istoric dat şi trasaturile psihosociale ale tradiţiilor particulare pe care acest concept se grefează. Din coincidenţa între actualitatea istorică a unei idei estetice şi forţa cu care — în contact cu ea - se afirmă personalitatea unei tradiţii naţionale, se pot desprinde şi limpezi orizonturile cele mai pline de perspective ale evoluţiei unei culturi artistice, traseul pe care originalitatea ei ar avea posibilităţile cele mai mari de a se păstra şi a evclua interesant, expresiv.

*

Un concept care intervine frecvent în gîndirea artistică românească a începutului de veac este conceptul ,.caracterului", avînd un sens parţial coincident cu cel al ,,expresivităţii".

Dacă reflectăm la înţelesul noţiunii de „caracter", în romantism, îa elementul dinamic care intervine în procesul definirii ei, deosebînd-o în chip fundamental de noţiunea de „caracter" în concepţia esenţial statică a clasicismului, trebuie să observăm o particularitate, iarăşi semnificativă a momentului romantic românesc. Coincidenţa momentelor de maturizare a viziunii romantice în arta românească - în pictura artiştilor patruzecişîoptişti, inclusiv a lui Aman, ivirea simpto- melor romantice avînd loc mult mai devreme[1<Jti] —, cu maturizarea aspiraţiilor revoluţionare pe plan politic şi social a avut drept urmare impregnarea ideii artistice de ,.caracter" cu trăsături specifice în care dinamismul romantic şi hieratismul clasic, tradiţional, convieţuiesc.

Portretul românesc romantic oferâ în aceasta privinţă **exempte** destul de elocvente. **Cu** evident patos romantic în stilul privirii, **Autoportretul** de tinereţe al lui Aman şi portretul lui Bălcesca de Neguiici sînt totuşi concepute pe tiparul clasic al „caracterului", aşa cum îl înţelegea de pilda dramaturgia secolului al XVII-lea şi XVIII-lea francez şi chiar, în concepţia ei despre caracter şi personalitate, revoluţia franceza. Trasaturi morale unitare, dominante, permanente, care propun ca valoare de prim rang coerenţa acţiunii umane se asociazâ în viziurec artiştilor români cu aspiraţia către expresivitatea accentuai a gestului şi privirii. Nu apar în arta plastica româneasca distorsiuni a!e caracterului şi hrpertrofii ale cîte unei trăsături, in- felul în care romantismul a determinat-o în multe manifestdri plastice, modificînd şi rupînd chiar proporţia între dimensiunile diferitelor componente ale organismului psihofizic. Un exemplu concludent al acestei situaţii îl oferă sculptura lui Ştefan !o- nescu Valbudea, în ale cărui două din cele mai cunoscu:s şi apreciate lucrări - **Nebunul** şi **Speriatul** — deşi apar

ai5* menea distorsiuni de factură romantică ale gestului ca expresie a caracterului — ele se leagă tocmai de prezentarea **un** ar stări maladive, identificate ca atare de artist şi nu ca o mod> iitate nouă de a defini „caracterul” şi de a da o valoare estetică „caracteristicului". Dar nu numai în romantism, ci şi în arta românească a începutului de veac lucrurile se petrec 'a fel. Expresivitatea unor portrete ca Autoportretul, Un zugrav de Luchian, Autoportretul iui Tonitza, subliniază de fapt ideec clasică de „caracter", cu pronunţata ei notă etică.

Singurul domeniu în care ideea de expresivitate prin „caracter" părăseşte, dar numai sub aspect formal, concepVc unităţii „caracterului” ca valoare estetică, este domeniul caricaturii. Dar în conţinut tocmai caricatura este cea care, în distorsiunea „caracterului", imprimă o notă combativă, cu pretenţii moralizatoare, şi ca atare înglobează valoarea estetică a „caracteristicului” într-un sistem de valori extraeste- ti ce.

în plina dinamică a mutaţiilor noţiunii de caracteristic, cdre îşi amplifică înţelesurile dobîndite în romantism prin intervenţia programatică a categoriei urîtului în sistemul valorilor *€Ttet\ce,* devenind în cadrul artei moderne nu atît un semnal al „individualizării”, cît, dimpotrivă, un semnal, un simptom al despersonalizării, o invazie a anonimului, a des-figu- rorii şi alienării, expresivitatea prin caracteristic, aşa cum este urmărită de Rouault sau de Emil Nolde, cu tot substratul eî pictestatar, nu merge în sensul caricaturii, pentru care de- io;marea nu este o transgresare a limitelor ,,individualului", ci, di;pă caz, un examen al hipertrofierilor lui sau o selecţie şarjată a elementelor caracterizante. în deformările practi- ccte de Rouault, Nolde, Picasso, „caracterele" îşi pierd contrele; cînd viziunea lor atinge caricaturalul, caricatura îşi pierde funcţia individualizatoare şi dobîndeşte o funcţie sim- :'rc:ică generalizatoare.

în arfa românească modernă, la începutul secolului, critica teoretică, prin M. Dragomirescu, aplică noţiunea de „caracter" ca un simptom de valoare estetică superioară. în această noţiune intră deopotrivă înţelesul romantic al individualizării cu ce) al „generalizării simbolice”, idee născută la Dragomi-rescu poate din experienţele lui artistice bazate pe arta neoclasică şi academîstă, dar oricum interesant intuită şi concordantă cu metamorfoza noţiunii ds ,,caracter” şî „caracteristic" în arta europeană a momentului. Dacă pe Grigorescu îl apreciază pentru că „deşteaptă în noi o încîntătoare şi pîecisă dispoziţie de simţire, Stimmung, cum zice germanul", deplînge la Grigorescu, în opera privită în ansamblu, faptul cci lipseşte din înfăţişarea obioctelor „caracteristica" lor proprie, adică „însăşi adîncimea existenţei lucrurilor,

semnificaţia ier unică, obiectivă, şi oarecum independentă, şi de artist şi de noi spectatorii"[1]^. Astfel Grigorescu este un pictor al ^originalităţii de intuiţie", şî mai puţin al „originalităţii plastice”, prin care, de fapt, Dragomirescu înţelege intensitatea expresive, „caracterul”. Că este aşa o dovedeşte încercarea de a defini sensul ideii de „caracteristic" legînd această definiţie de conceptul de artă modernă. „Portretul în pictură îşi do-

bîndeşte valoarea de mare opera de arta **şi** de **arta modernâ,** and artistul a putut să prindă cu preciziune în opera sa, nu numai caracteristicile individuale ale modelului, nu numai, dintre aceste caracteristici, pe cele permanente, ci cu deosebire pe acelea care sensibilizează o întreagă categorie de suflete omeneşti, pentru care acel portret devine atunci un feJ de **simbol.** în acest caz, portretul tinde sâ-şi albă nu numai o importanţă individuală, ci şi una generală şi în figura unui om, să apară însuşi **omul,** întrucît se manifestă printr-o lăture permanentă a sufletului nostru"[195].

Dintr-o optică academistă, confirmată de altfel de exemplul pozitiv pe care-l citează - Costin Petrescu - şi pe care l-am mai menţionat pentru decalajul dintre teorie şi gust întîinit la mulţi din criticii epocii, Dragomirescu ajunge paradoxal la teoretizarea unei concepţii asupra ideii de caracter artistic, *care* este, în momentul respectiv, şi a celor mai avansate curente occidentale. La fel de interesant şi de semnificativ apare şl faptul că Dragomirescu păstrează în toată această teoretizare o poziţie în subtext eticîzantă, dînd noţiunii de „caracteristic" sensul umanist devenit tradiţional în cultura artistică românească. Un sens similar apare şi în comentariile critice aie lui Iser, cu aplicaţii tehnice mai concret precizate, cu atît mai simptomatic cu cît el însuşi se numără printre cei care au practicat o artă de caracter, de intensă expresivitate[196].

*

Atunci cînd Mihail Dragomirescu sublinia necesitatea ca unul din marile genuri tradiţionale ale artei - portretul — să se poată afirma şi el ca un gen al artei moderne, el relua, implicit, în discuţie, definirea unei idei vii prezente în cultura artistică românească a momentului şi în jurul căreia s-au iscat aprige polemici. Felul în care, teoretic vorbind, au fost duse, mai ales în domeniul artei plastice, aceste polemici arată că, importante pentru dezvoltarea gîndîrii artistice româneşti au fost contradicţiile şi ciocnirile de idei din jurul ideii de modem şi modernitate şi mult mai puţin discuţiile legate de un curent sau altul, de o mişcare sau alta. Critica de artă, chiar cea mai avizată a ejxicii, mînuieşte noţiunile legate strict de fenomenul unui anume curent în mod neclar din punct de vedere teoretic şi de multe ori inexact din punct de vedere al stadiului istoric în care se af!ă noţiunea respectivă în conştiinţa artiştilor şi chiar a publicului. Acest fenomen negativ nu se explică decît în puţine cazuri prin lipsa de cunoştinţe teoretice sau istorice ale comentatorilor. El stă mai întîi în faptul că, propriu-zis, ca atare, nici unul din curentele constituite ca mişcări strict artistice — impresionismul şi toate formele postimpresionismului - spre deosebire de mişcările cu vaste ramificaţii şi implicaţii extraestetice - cum a fost Ju- gendstil-ul — şi, în etape anterioare, clasicismul şi roman-

tismul, nu s-a exercitat la noi, în arii de influenţă, extinse sau măcar bine şi precis conturate. Elemente cîştigate prin contactul cu impresionismul apar şi la Aman, şi la Grigorescu sau Andreescu, şi la artişti care au debutat la începutul secolului ca Luchian, Steriadi, Dărăscu. Ecouri din căutările lui Cezanne, Signac sau Seurat se ivesc la Luchian, Ressu, Theodorescu- Sion, Miitzner, N. Grant, Artur Segal; ecouri expresioniste ia Iser, Hîrlescu, Tonitza. Totuşi nici unul din aceştia nu ar putea fi anexat pe deplin curentelor mai sus-citate şi nu se poate vorbi despre un impresionism românesc în ansamblu, aşa cum se vorbeşte, de plfdă, despre impresionismul german, ca. mişcare constituită, chiar dacă există două-trei nume cu privire la care noţiunea de impresionism poate fi, măcar în parte, aplicată. Această stare de fapt a realităţii artistice româneşti a avut drept urmare nu numai împrejurarea negativă a unor confuzii în terminologia criticii de artă româneşti, dar şi un aspect pozitiv, creator, de mare importanţă teoretică pentru stabilirea trăsăturilor culturii româneşti la începutul acestui veac; şi anume încercarea de a se defini un concept ai modernităţii născut din realităţile şi confruntările româneşti, dobîndit dintr-o experienţă artistică şi culturală care nu a ignorat curentele şi mişcările europene, nu s-a dezvoltat în afara lor, dar s-a luptat să se afirme dincolo de ele.

Conceptul de ,.modernitate” apare în terminologia criticii româneşti prin filieră literară. Folosiţi ca atare în cadrul ma- nifestârilor şi al publicaţiilor de tendinţă simbolistă, toate cu o mare admiraţie pentru simbolismul belgian, care, în cele mal semnificative şi valoroase expresii ale lui, a fost, în substanţă şi atitudine, o mişcare de stingă, progresistă, termenii de „modern" şi „modernitate” s-au dezvoltat în sensul înrudit cu oel consacrat, prin activitatea şi conţinutul revistei, de titlul publicaţiei belgiene L’Art moderne[197]. Coincident în concepţia lui Macedonski despre înnoirea expresiei poetice cu însăşi ideea de poezie socială, legat de rolul social şi educativ al poeziei, care, „trebuie să-şi aibă reflexele ei asupra societăţii”[19S], conceptul de modernitate are un destin mobil, la punctul de intersecţie dintre căutăriie estetice pure şi cele axate pe inserarea esteticului în social.

în cadrul revistei **Literatorul** şi al publicaţiilor simboliste care se revendică a aparţine descendenţei acestuia, semnificaţiile acestea bivalente ale ideii de modernitate apar şi în ceea ce s-ar putea numi iconografia caracteristică momentului respectiv. In acest context ni se înfăţişează pe de o parte elementele imagistice urbane şi tehnice, poezia „oraşului” proslăvită de Ovid Densusianu şi Ion Minulescu; pe de alta imagistica florală, cu demente-preferenţial exotice — din repertoriul ornamenticii **Jugendstil-ului.**

In critica plastică, dezbaterea se desfăşoară mai puţin în jurul termenului însuşi, cît în jurul fenomenelor care-l atestă, adică în jurul noţiunilor referitoare la curente. Felul în care s-a impus această terminologie a curentelor, destul de rar aplicată cu o notă ştiinţific obiectivă şi mai adesea cu o notă polemic-spectaculoasă, a jucat totuşi un rol caracteristic în istoria culturii artistice româneşti, pentru că a determinat, în ultimă

instanţă, prin decavitare critică, un proces de asimilare originală şi echilibrată. Una din cele mai semnificative manf- festări au fost în acest sens formulările lui Iser, care, ca ar-tist, făcînd critică dinăuntrul experienţei de creaţie, se autoim- plica şi, împreună cu el, implica o întreagă generaţie de artişti români, în procesul dialectic de asimilare critică şi creatoare a conceptului de modernitate.

Cu o intuiţie foarte fină Iser sesiza fenomenul care, sub

alte forme, apărea şi în domeniul beletristic — o suprapunere de ecouri şi influenţe, dar nu o aservire propriu-zisă, ci mai curînd etape ale căutării, capabile să lase artistului respectivi libertatea de mişcare. Iată-l analizînd pictura lui Dărăscu în primele ei manifestări: „Dl. Dărăscu este unul din tinerii în care punem mari speranţe. Ezitările şi influenţele (Guillaumin, Valtat, Monet), ce observăm la dînsul. credem că vor dispare cu timpul"[199]. Este de reţinut aici foarte judicioasa identificare a prezenţei elementelor expresioniste din viziunea lui Dărăscu, despre care nici unuldintre comentatorii lui ulteriori n-a

scris, iar dintre ariile de influenţă impresionistă pe cea aflată ia propria limită a definiţiei impresionismului: pictura lui

Monet. Aderenţe şi metamorfoze diverse observă criticul şi la Cecilia Cuţescu-Storck, atunci cînd se referă cu ironie la

mixtura, de altfel nu numai just caracterizată, dar şi semnificativă pentru cercul de preocupări contemporane existente în cultura românească, mixtură privind ecourile „japonezo- primitivo-gauguino-naivo-hodleriane"[200] în opera pictoriţei, în special în portretele sau compoziţiile cu ţigănci. într-un fel asemănător se exprimă faţă de pictura lui Artur Segal: „Pe un desen solid, d-sa face pointilism şi virguiism şi, cu toate că trăieşte la Berlin, d-sa îşi ia modelele de la Seurat, Signac şi Cross. D. Segal ştie însă că nu şade frumos ca imitaţia să

iasă în relief şi atunci ... a devenit brutal, atît în culoare

cît. şi în desene"[201]. Este evident că în subtext stăruie, convingerea lui Iser că numai depăşirea diferitelor influenţe, numai o sinteză originală şi maturizată a experienţelor de cultură înseamnă expresie artistică autentic modernă. Cît de independentă şi de autentic în epocă se conturează gîndirea lui artistică o dovedeşte o afirmaţie destul de neaşteptată pe care o face cu privire la Luchian: „Eu unul prefer tablourile cu figuri, tablourilor cu flori. Poate să nu fiu de acord cu nenumăraţii admiratori ai marelui nostru artist. Caracteristica lui Luchian iese mai bine în evidenţă din pînzele acestea, precum şi din peisajele în care reprezintă străzile mărginaşe ale Bucureştilor. Luchian este o personalitate în ciuda acelor pedanţi care nu găsesc în pînzele iui regulele învăţate de la

profesorii fârâ nici un pic de talent[202]. Este în aceasta ierarhizare a lui Iser prezenta şi vocaţia lui personala pentru portret şi personaj, dar şi momentul european de abolire a regalităţii peisajului şi naturii moarte. Latura expresionista a viziunii lui Iser apare şi aici, sub forma unei manifestări de gust, a unui act de apreciere selectivă, care contrazice rutina, fie ea şi de buna calitate.

Întîinim terminologia curentelor folosita la unii critici în asocierile cele moi neaşteptate şi chiar incongrue, mergînd pînâ intr-acolo încît noţiunea de ,,impresionist" sâ echivaleze cu o insulta, cu acuzaţia de superficialitate, de decadentism şi imitaţie[203]. Făcute de critici tradiţionalişti în numele supremaţiei ierarhice a viziunii şi normelor academiste, aceste evaluări ale impresionismului coincid, într-un chip aproape ironic, cu interpretări similare, făcute în Europa în cadrul unoi concepţii total antinomice însă, şi din optica altor momente esenţialmente inovatoare. Astfel Roger AII ard contestă impresionismului, cu toate meritele pe care i !e recunoaşte, capacitatea de a genera ,,stilul", adică de a se insera conceptului de artă mare, regizată de domnia unor idealuri superioare. ,,In analogiile incontestabile dintre impresionism şi naturalismul, mai cu seamă cu cel al perioadelor tîrzii, stă unul din motivele profunde, pentru care impresionismul nu putea duce la constituirea unor trasaturi amplu creatoare de stil. în timp ce în alte vremuri, epoci care au marcat o etapă artistică au avut darul formativ pe plan spiritual, în limbajul marilor inovatori au creat stiluri bine conturate, graniţele strimte ale principiilor impresioniste nu au permis deplina înflorire a personalităţii decît unui număr de trei-pairu mari artişti.

Au urmat reacţii suprinzătoare, ca de pildă neoimpresionis- mul care a fost în fond, o restauraţie mascată, degradîndu-se în amatorism de delicatese. Chiar şi moştenirea lui Cezanne a fost călcată în picioare şi efortul descoperirilor lui trans-formate în marfă uşoară, cînd de fapt arta lui Cezanne este arsenalul, din care astăzi pictura modernă şi-a extras sabia pentru cea dintîi confruntare de arme destinată să înfrîngă naturalismul, falsa literatură şi pseudoclasicismul. Astăzi însă lupta se dă în jurul altor probleme"-[0"1]. Citatul este revelator, în sensul că, într-adevăr în multe ţări, şi la noi în modul cel mai vizibil, impresionismul nu a făcut ceea ce se numeşte „şcoală", intuită fiind mai mult vocaţia lui de a deveni un sistem de metode mai curînd decît punctul de plecare al unei integrări stilistice care absoarbe şi influenţează importante valori extraestetice.

Dacă denumirile (nu problemele) diferitelor curente apar totuşi, cu excepţia impresionismului, destul de sporadic în critica vremii, şi în spiritul unei rezerve pe care o întîlnim şi la comentatorii cu cel mai ales gust şi îndrăzneală în gîndire, de pildă la Tudor Arghezi[205], există un singur termen în legătura cu care comentariile

şi discuţiile au un caracter puţin diferit. Este vorba de căutările care, în critica românească a vremii, sînt grupate sub denumirea de „prim-itivism". Ele sînt discutate mai ales cu prilejul expunerii operelor lui Brâncuşi-[<KÎ], în contradictoriu, şi într-un fel care pune însăşi problema teoretică a surselor artei moderne. Problema, în dublul context al existenţei unor tradiţii artistice folclorice foarte vii şi a unor condiţii caracteristice de valorificare şi reinterpretare a acestoi tradiţii la începutul secolului, dobîndea la noi un interes deO' sebit. Reproşurile de stîngăcie aduse artiştilor care au întreprins astfel de căutări, consideraţiile că inspiraţia din arta veche românească sau din surse arhaice sau din sistemul de ideograme şi nu de „subiecte” ale folclorului naţional ar exprima o concepţie artistică greşită dezvăluie ruptura de natură social-politică dintre taberele de artişti şi critici în dispută. Era vorba aici de problema raporturilor cu cultura tradiţională privită însă dintr-o triplă perspectivă: una, cea a burgheziei conservatoare, a doua, cea a unei părţi din intelectualitatea artistică progresistă, căutătoare de căi inovatoare de orizont european, dar pe fondul experienţelor şi realităţilor autohtone, cea de a treia, a unei alte părţi, din intelectualitatea cultural-artistică. tot progresistă din punctul de vedere al concepţiilor social-politice, dar continuatoare sub aspectul concepţiilor artistice, a unei etape mai vechi, în care necesităţile luptei pentru dezvoltarea ideii de internaţionalism

pola academica şi care se îndrepta către orizonturi unde se sărbătorea numai personalitatea artistică — atunci nu pricepeam de loc o manifestare a artei, mai îndrăzneaţă decît aceea pe care o iubeam şi mai îndrăzneaţă decît cea a oficialităţii. înţelegeam pe artiştii care părăsesc şcoala, pe Millet, pe Courbet, pe P. de Chavannes, pe Henner, dar nu pricepeam pe Henri Martin, pe Pissaro, Ciaude Monet, şi mai deloc pe Luce, Cross, Cezanne, Maurice Denis — cum s-ar zice pe neoimpresionişti. Eram adeptul artei serioase, a celor cu înţeleasă exprimare, îmi plăcea pe jumătate şcoala impresionistă şi fugeam de pointiilişti, aceia care ss numesc în Paris „Artistes independants".

Expoziţiile acestora din urmă mi se păreau absurde. Şi în faţa lucrărilor celor mai curioase ca tehnică, mă întrebam a- desea dacă arta asta avea un sens.

Azi vizitînd expoziţia artiştilor independenţi, deschisa în luminoasele sere, rămase pe malul Senei, din vremea expoziţiei universale, am simţit, privind lucrările meşterilor acestei şcoale, acea schimbare, acea prefacere care dă gîndiriî mele o neaşteptată îndreptare. Ochiul neobişnuit altădată cu tehnica ciudată a acestor artişti, acum se iasă dus de o ademenire nouă primind mîngîieri noi care nasc în mine emoţiuni negustate încă. Arta desconsiderată ieri, azi devine o blîndă prietenă. Asprimea ei de ieri dispare cu încetul şi dînsa curăţită în ochii meif de prejudecăţile educaţiei mele, încearcă să-mi cîştige sufletul, întreaga fire. Nici vorbă că uitarea admiraţiei vechi e cu neputinţă. Acel care ar dori să facă aşa ceva s-ar Iovi de o greutate mare: adevărul. Căci e adevărat că atîţia mari artişti nepunctilişti (merge termenul?) rămîn expresia artei nemuritoare. Iar acel care ar propaga, drept adevăr, numai genul acestei şcoale punctiliste, negînd pe celelalte, ar propaga cea mai nesăbuită absurditate. Ceea ce trebuie e nepăr- tinirea, să faci loc în inima ta de «iubitor de lucruri frumoase şi acestei încercări pe tărîm artistic. Şi asta şi fac. Rămîn credincios artei zisă de penelurile artiştilor care râspîndesc în lume calda artă personală, plină, nesupusă unor anumite aşezăminte, şi în acelaşi timp caut sâ dau celor noi simpatia, ba chiar prietenia care naşte într-un suflet îngăduitor, fără părtinire. nici înjugat înăbuşitorului fanatism pătimaş.

Expoziţia de acum nu doară că-mi descoperă artişti necunoscuţi, ci îmi arată mai mult greşala dintîi a mea. însă constat că greşala provine cu deosebire dintr-o convingere pe care am scris-o de multe ori, pentru că arta sâ trăiască, trebuie sâ se mărginească la viaţă, !a natură, iar nu să întrupeze concepţiuni fantastice, nereale şi adesea rezultatul unor închipuiri bolnave, dezechilibrate. Arta trebuie să se întemeieze pe viaţă. Cu cît ea este mai aproape de această temelie, cu atît e mai înţeleasă şi va fi trăitoare"[208].

Elogiile aduse în continuare iui Luce, Cross, Van Ryssei-- bergh sau Cezanne converg spre afirmaţia că „toţi patru sînt realişti, operele lor vibrează de

viaţă intensă". Este o calitate care, precum se vede, îl interesează dincolo de diferenţele profunde de concepţie şi stil dintre aceşti artişti. Iar concluzia articolului e o încercare de precizare a viitorului artei moderne:

„Dacă evoluţia conduce omenirea spre o rafinare sentimentală şi intelectuală din ce în ce mai puternică - atunci care va fi expresia artei de mîine, corespunzătoare acestei rafinări? Schimbarea continuă ne face să presupunem că o formă nouă ne aşteaptă. In zilele noastre forma e aşa de speculată, şi noi văzurăm atîia rafinare de formă, că ne îngrijim de aceea care va veni. Fi-va ea ceva cu sens frumos, ori vreo rătăcire? Formele mor. Arta nu trăieşte prin formă, ci prin fond"[2]^.

De altfel încă din 1903, Theodor Cornei definea cîteva trăsături principale ale **literaturii** epocii — trăsătură pe care o va regăsi mai tîrziu şi în plastica românească —: „marea grijă pentru formă, grijă care se afirmă cu încăpăţînare pretutindeni: o gîndire nouă pretinde un înveliş nou. Şi astfel vedem apariţia unei frumuseţi mai concise care înlocuieşte expresia prea descriptivă a predecesorilor. Bogăţie de imagini,

armonia versurilor, reînnoire a prozei, echilibru al sentimentelor, construcţie viguroasă, logică şi concludentă, justă percepere a raporturilor cu lumea exterioară, speculaţie intelectuală prin aforisme fericit găsite, iată în linii mari imaginea progresului estetic"[210].

Iată într-adevăr, în linii mari, formulate înseşi dominantele idealului estetic românesc modern şi nu numai de la începutul veacului — ideal cu o nobilă fizionomie umanistă.

Analizînd destinul unor termeni - cheie, „indici" pregnanţi ai unei experienţe artistice şi de viaţa, „energie", „tensiune", „armonie", „caracteristic", modernitate", urmărind destinul lor european şi românesc în jurul lui 1900, lucrarea işi propune sâ desprindâ liniile de forţa ale unui peisaj intelectual însufleţit de nobile idealuri. Releveu al unei problematici estetice, acest eseu prezintâ un moment al istoriei concrete a artei româneşti, scoţînd în evidenţă semnificaţia ei în contextul european al epocii.